



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di ITALIANISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

INDIRIZZO IN ITALIANISTICA

CICLO XXIV

tesi di dottorato

La passione della realtà

di SILVIA DE MARCH

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. ROSANNA BENNACCHIO

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. GUIDO BALDASSARRI

Supervisore: Ch.mo Prof. EMANUELE ZINATO

Dottoranda: SILVIA DE MARCH

La passione della realtà

tesi di dottorato di ricerca in Italianistica di

SILVIA DE MARCH

Abstract	p. III
Presentazione della ricerca	p. V
0. Introduzione	p. 1
1. Un dibattito estivo	
2. Una pietra sopra	
1. Origini e sviluppi della lirica	
2. Processi di riconversione	
3. Un'alternativa: il modernismo	
4. La passione della realtà	
1. Novecento in tre tempi	p. 23
1. I tempo	
1. Una lingua plurale	
2. Il modernismo italiano	
2. II tempo	
1. Il tempo del neorealismo in poesia	
2. L'ultimo tempo dell'ermetismo	
3. Tempo di cambiamento	
4. Lo snodo tra il '68 e il '72	
3. III tempo	
2. Poesia civile, <i>engagement</i> , realismi	p. 49
1. Il concetto di poesia civile nella storia letteraria meno recente	
2. L' <i>engagement</i> nella cultura francese	
3. L' <i>engagement</i> nella cultura italiana	
4. Cos'hanno da dirci 100 poeti a difesa della Festa della Liberazione	
3. Oltre la lirica	p. 87
1. Funzioni letterarie	
2. Valerio Magrelli	
3. Fabio Pusterla	
4. Eugenio De Signoribus	

4. La linea algida p. 117

1. La generazione decisiva
2. Formalizzare la realtà
3. Problemi di ricezione
4. Gian Maria Annovi
5. Sara Ventroni
6. Adriano Padua
7. Giovanna Frene

5. Testimonianze p. 157

1. Andrea Schenone, *Animalie*
2. Igor De Marchi, *Resoconto su reddito e salute*
3. Italo Testa, *canti ostili*
4. Fabio Franzin, *Fabrica e Co'e man monche*
5. Alessandra Carnaroli, *Femminimondo*
6. Francesco Targhetta, *Perché veniamo bene nelle fotografie*

Linee di sviluppo della ricerca p. 181

Bibliografia p. 183

abstract

La ricerca ha condotto un'indagine ad impianto prevalentemente tematico rintracciando elementi di mimesi della contemporaneità nella poesia italiana dopo la soglia del Duemila: luoghi, strumenti, figure sociali, termini di neoconiazione, riferimenti a fatti pubblici o a condizionamenti della sfera privata da parte di economia e società. Non interessava una scrittura realistica nel senso descrittivo: i vari elementi sono risultati interessanti quando spia di mutamenti della percezione della realtà da parte degli uomini. Nei casi migliori la loro inclusione nel tessuto poetico non si limita ad aggiornare l'arredo dello sfondo di un'azione lirico-soggettivistica; anzi, quei termini tratti dalla realtà contemporanea instaurano dialettiche e dinamiche per alcuni introspettive, per altri estroflesse fino a veri e propri movimenti extrasoggettivi. Sostanziale, dunque, è la loro funzione strumentale per fuoriuscire dalla speculazione lirica.

La prima parte della ricerca, dedicata alla periodizzazione del Novecento fino alla sua estrema conclusione, consente di collocare le scritture emergenti dopo il Duemila nella loro alterità o filiazione rispetto al background precedente, sia da un punto di vista antropologico-percettivo che stilistico.

Nella seconda parte si è cercato di ricostruire il significato e l'evoluzione del concetto di *engagement*, che ha ipotecato oltre misura molte scritture attente al reale e che oggi può essere riutilizzato se sdoganato da una definizione esclusivamente ideologica, nutrita da corrispettivi politici o fideistici. Ancor oggi si può parlare di *engagement*, di *passione per la realtà* o di *impegno* della scrittura laddove questa sfidi le mire alienanti e anomiche della società di massa attraverso forme, non fughe, di attenzione al reale plasmate da un impegno etico.

Fatta chiarezza sul significato di una "poesia impegnata nel reale", questa viene proposta come possibile soluzione per ricondurre la poesia (o meglio la lirica) da una posizione marginale a una nuova collocazione sociale. Ne sono emblematici, esempi come Pusterla, De Signoribus, Magrelli.

Infine, il monitoraggio e la valutazione comparativa di voci emergenti ha portato a definire un piccolo canone della contemporaneità: Gian Maria Annovi, Adriano Padua, Sara Ventroni, Giovanna Frene sono esponenti di punta di una miscellanea di testimonianze accomunate da un simile afflato nei confronti della realtà. La casistica è stata passata al vaglio, oltre che da un filtro di rilevanza etica, da un giudizio di valore formale, consapevole di un imprescindibile nesso tra forma e contenuto. Sono state predilette forme che esprimessero coerenza con gli intenti e con i contenuti stessi, senza trattare oggetti e situazioni della realtà contemporanea come meri elementi referenziali. Dal punto di vista letterario si è rilevato una consonanza stilistica in un'attitudine "algida", persuasa e coesa nella propria scrittura.

abstract

The research has investigated the system in a mainly thematic way by tracking elements of mimesis in contemporary Italian poetry after the threshold of the new Millennium: places, tools, social figures, neo-coined terms, references to public events or to influences on the private sphere by economy and society. A realistic composition was not relevant in a descriptive sense: the various elements have become interesting when they have become a sign of the changes in the perception of reality by mankind. In the best cases their inclusion in the fabric of poetry is not only aiming to update the decor of the background of an lyrical-subjectivist action, and indeed those terms drawn from contemporary reality establish dialectics and dynamics which for some people are introspective, while for others are extra-projective until reaching real extra-subjective movements. Their instrumental function is then substantial, in order to escape from lyric speculation.

The first part of the research, which is dedicated to the periodization of the Twentieth Century up to its extreme conclusion, allows us to place the compositions emerging after the new Millennium in their otherness or similarity compared to the previous background, both from the anthropological-perceptive and the stylistic point of view.

In the second part I tried to reconstruct the meaning and the evolution of the concept of *engagement*, which has committed beyond measure many compositions that were looking out for what is real and which today can be re-used, if cleared from a definition which is exclusively ideological, nurtured by political or fideistic considerations. Even today it is possible to talk about *engagement*, *passion for reality* or *commitment* of the composition where these challenge the alienating and anomic aims of mass society through forms, not leaks, of attention for reality shaped by an ethical commitment.

Once the meaning of a "poem committed to reality" is made clear, this is proposed as a possible solution to bring back poetry (or rather the lyric) from a marginal position to a new social position. Pusterla, De Signoribus, Magrelli are an emblematic example of this.

Finally, monitoring and benchmarking of emerging voices led to define a small standard of contemporary poets: Gian Maria Annovi, Adriano Padua, Sara Ventroni, Giovanna Frene are the leading exponents of a miscellany of testimonies brought together by a similar inspiration towards reality. The case history was screened, both by a filter of ethical relevance, and by a formal value judgment, which is aware of the essential link existing between form and content. Forms that expressed consistency with the intents and the contents themselves were favored, without dealing with objects and situations of contemporary reality as mere referential elements. From the literary point of view we can find a consonance of style in an "icy" attitude, which is convinced and cohesive in its composition.

PRESENTAZIONE DELLA RICERCA

Questo non è un prodotto finito. E' una ricerca, che si dichiara sin d'ora aperta per la definizione di una prospettiva interpretativa.

In questo percorso (che non si è avviato, né si conclude qui), sto mettendo a fuoco un interesse e una propensione maturati sin nel contesto della tesi di laurea e che declinano le mie selezioni preferenziali e le varie mie forme di intervento critico. Se finora queste si sono modulate verso determinate aree della produzione poetica, quindi in una direzione definita ma comunque intuitiva, il dottorato di ricerca ha rappresentato per me un'occasione per strutturare la mia riflessione con supporti più coesivi. Lo studio della teoria e della storia della letteratura contemporanea, che hanno aperto zone finora inesplorate nella mia formazione, andrà approfondito anche alla luce dei nuovi conseguimenti da parte della critica, come il recente spunto per il classicismo moderno, la riattualizzazione della categoria del modernismo e in generale la definizione del canone e della tradizione del secolo scorso.

Sulla carta sono dunque distillate le acquisizioni personali più originali rispetto alla mia preparazione, che si è nutrita di una frequentazione piuttosto assidua della poesia italiana del secondo Novecento. Questa risulta la parte meno evidente e più sotterranea. Si è potuto dare maggior spazio ad alcune considerazioni teoriche, che richiedono ulteriore sedimentazione e integrazione; e soprattutto a un impegnativo lavoro di scouting e selezione tra le pubblicazioni odierne, che non poteva affidarsi ad altre ratifiche se non la lettura diretta. Manca dunque un corpo centrale che espliciti un filone della tradizione di cui qui si individuano origini e terminazioni.

Entrando nel vivo dei contenuti, il percorso di ricerca ha mirato a rintracciare il nesso tra impegno civile e mimesi della realtà contemporanea, riflettendo sulla distinzione tra soggettivismo e oggettività e sul rigore etico della forma, imprescindibile e prioritario rispetto ai contenuti.

Si è prestata attenzione agli aspetti storici, politici, economici, sociologici, antropologici in senso lato¹, privilegiando il portato conoscitivo della scrittura poetica, il suo aspetto referenziale e documentaristico. Un primo approccio ha coagulato testi che a cavallo tra il Novecento e il primo decennio del Duemila individuassero luoghi, strumenti, figure sociali, termini di neoconiazione, riferimenti a fatti pubblici o a condizionamenti della sfera privata da parte dell'attualità; tentando di metterli a confronto e in relazione con un altro passaggio epocale anche dal punto di vista letterario, coincidente grosso modo con il boom economico.

La selezione è passata nel filtro di un imprescindibile giudizio di valore, per cui il contenuto antropologico è risultato subordinato al vaglio di ciò che riteniamo si possa definire poesia.

1 Si esclude per tanto l'interesse per la diatriba filosofica specie tra realismo e nominalismo.

Crediamo infatti sia doveroso entrare nel merito di questioni di stile e operare selezioni di valore, soprattutto nella fase attuale di indeterminatezza dello statuto della poesia e della critica. Analizzando le forme crediamo sia possibile misurare e confrontare il rilievo dei contenuti, la qualità delle esperienze soggettive, la capacità della rielaborazione di queste e la loro significanza collettiva.

Ci si è concentrati sulle pubblicazioni poetiche successive agli anni Novanta e 00, sia per una prossimità culturale tra emittente e destinatario, sia per una discontinuità storiografica e storico-letteraria.

In quell'intorno alcuni eventi della politica interna ed internazionale hanno ridefinito sentimenti di appartenenza e modalità di partecipazione alla vita pubblica: il crollo del muro di Berlino e a seguire l'avvio delle indagini di Tangentopoli hanno riconfigurato il panorama partitico italiano, ponendo fine a formazioni storiche (Pci, Psi, Dc) e stimolandone altre; la Seconda Repubblica Italiana è sorta in concomitanza con la fondazione dell'Unione Europea, su orizzonti tuttavia offuscati dalla guerra risorgente, in Jugoslavia prima e nel Golfo Persico poi, e da nuove povertà, in parte evidenziate dalle ondate migratorie, in parte dalla crisi del modello economico italiano della piccola e media impresa.

L'89 è anche la data ufficiale di battesimo di Internet, che insieme alla telefonia mobile ha aperto una nuova era per la comunicazione, l'informazione, le relazioni interpersonali e la tecnologia in generale ha esteso in modo esponenziale le sue applicazioni alla quotidianità.

Sullo scorcio del secolo si può ben dire che la civiltà occidentale abbia subito una mutazione radicale; sullo sfondo di questa, l'Italia ha probabilmente concluso una parabola avviatasi nel secondo dopoguerra, procedendo a liquidare identità sociali, economiche e politiche obsolete.

Un altro discrimine temporale molto forte viene percepito intorno alla soglia del Duemila, quando da una parte si entra integralmente nella civiltà digitale, dall'altra l'attacco alle Twin Towers, le rinnovate tensioni internazionali, sovrapposte a una crisi economica incipiente e alla riconfigurazione delle forme lavorative, plasmano un nuovo profilo della quotidianità. Una sostanza diversa emerge dunque a poco a poco dai primi testi considerati, facendo ipotizzare un'eventuale restrizione del focus della ricerca proprio sull'ultima decade.

Dal punto di vista letterario, alle soglie degli anni Novanta, dopo due decenni di progressiva inerzia, riprende respiro il dibattito e manifesta l'insofferenza nei confronti della stagione neorfica e neoermetica. Un'esigenza di affrancamento dall'intimismo e di un ritorno alla realtà viene espressa sia dagli esponenti della post-avanguardia del Gruppo '93, sia da profili meno visibili e non coagulati da dichiarazioni di poetica ma a loro modo originali. Si innescò allora un interessante confronto transgenerazionale con i rappresentanti più rilevanti delle varie posizioni poetiche emerse tra il secondo dopoguerra e il Sessantotto (da Sanguineti a Fortini, per intenderci). Fu un'occasione

per codificare alcune filiazioni che saranno oggetto di verifica, nel tentativo di individuare, tra mutamenti e continuità, un'ipotetica tradizione.

In parallelo, si è cercato di ricostruire il background della tradizione da cui le selezioni finali emergono.

Si è percorso dunque un confronto sia orizzontale, tra autori tra loro coevi, sia verticale con le generazioni precedenti. Una parte fondamentale della preparazione ha riguardato l'approfondimento di autori od opere del secondo Novecento, paradigmatici per l'attenzione al reale e la sua modulazione lirica. Tra questi annoveriamo: Giudici, Sereni, Pagliarani, Zanzotto, con una considerazione ad ampio spettro dei loro contemporanei; per la generazione intermedia, i già affermati Magrelli, Pusterla, De Signoribus. Loro ed altri sono stati i termini di riferimento per rilevare le peculiarità degli scrittori emergenti, il cui punto di vista, ancora più radicato nelle conseguenze della mutazione, può apportare uno scarto prospettico degno di nota.

Le domande che ci si è posti sono: la poesia ha registrato queste mutazioni, quali aspetti in particolare? come ha reagito, con indifferenza o sensibilità e intento comunicativo di condivisione? è questa predisposizione a rappresentare un tipo di impegno non ideologico e quindi un engagement non dichiarato e concentrato nelle forme? attraverso quali processi di formalizzazione si può testimoniare eludendo una soggettività egocentrica ma contemplando un realismo esistenziale? quale funzione sociale assume la forma?

Da questi quesiti è scaturita la necessità di indagare categorie concettuali di interpretazione di cui sarà dato conto prevalentemente nel capitolo introduttivo.

Il primo capitolo mira a ricostruire la difficile periodizzazione del Novecento, cercando di individuare i connotati più rilevanti delle diverse opzioni estetiche e culturali. Consente di collocare le scritture emergenti dopo il Duemila nella loro alterità o filiazione rispetto al background precedente, sia da un punto di vista antropologico-percettivo che stilistico.

Nel secondo si è cercato di ricostruire il significato e l'evoluzione del concetto di *engagement*, che ha ipotecato oltre misura molte scritture attente al reale e che oggi può essere riutilizzato se sdoganato da una definizione esclusivamente ideologica e fideistica. Si arriva ad una soglia mobile in cui si può parlare di *engagement*, di *passione per la realtà* o di *impegno* della scrittura laddove questa sfidi le mire alienanti e anomiche della società di massa attraverso forme, non fughe, di attenzione al reale plasmate da un impegno etico.

Fatta chiarezza sul significato di una "poesia impegnata nel reale", questa viene proposta come possibile soluzione per ricondurre la poesia (o meglio la lirica) da una posizione marginale a una nuova collocazione sociale. Nel terzo capitolo si dà traccia di questo filone ancora attuale, mediato

da alcuni esempi emblematici, come Pusterla, De Signoribus, Magrelli.

Infine, il monitoraggio e la valutazione comparativa di voci emergenti ha portato a definire nel penultimo capitolo un piccolo canone della contemporaneità: Gian Maria Annovi, Adriano Padua, Sara Ventroni, Giovanna Frene sono esponenti di punta di una miscellanea di testimonianze accomunate da un simile afflato nei confronti della realtà. La casistica è stata passata al vaglio, oltre che da un filtro di rilevanza etica, da un giudizio di valore formale, consapevole di un imprescindibile nesso tra forma e contenuto. Sono state predilette forme che esprimessero coerenza con gli intenti e con i contenuti stessi, senza trattare oggetti e situazioni della realtà contemporanea come meri elementi referenziali. Dal punto di vista letterario si è rilevato una consonanza stilistica in un'attitudine "algida", persuasa e coesa nella propria scrittura.

Conclude la ricerca una rassegna di "testimonianze" che denotano la convergenza su temi di interesse attuale, non esplicitati nelle forme distinte nel raggruppamento precedente.

INTRODUZIONE

0.1 Un dibattito estivo

10 luglio 2011: Paolo Di Stefano sulle colonne del «Corriere della Sera» formula il *paradosso dei Poeti* (da notare la maiuscola): ovvero di essere «migliori dei narratori ma ormai invisibili». Al suo intervento segue un serrato dibattito¹, che allarga la prospettiva a considerare lo statuto sociale (ed editoriale) della poesia.

L'articolo pone in luce due questioni: da una parte il confronto con la narrativa, dall'altra la marginalità commerciale della poesia. Sul primo fronte, quasi tutti paiono concordi: il primato della poesia e della sua vivacità non si mette in dubbio (tranne da Berardinelli); la questione è tuttavia secondaria e nel corso della discussione si ridimensiona. Si ribadisce che la poesia (soprattutto quella non letta, non vista, ai margini) gode di ottima salute e tutela la sua e la nostra Costituzione. Le produzioni più recenti e soprattutto di autori emergenti, a detta degli editorialisti, stanno riflettendo in maniera sensibile la realtà politica e sociale circostante: «ci sono giovani che stanno veramente chiarendo a noi lettori che cosa stanno vivendo, qual è la mancanza di prospettiva del futuro, il rapporto con la tradizione, la difficoltà di agganciarsi con il passato», dice Ladolfi, curatore dell'antologia *Poeti del 2000*². La poesia si sta calando nel reale, abbandonando autoreferenzialità ed astrattismo, e rinnovando la ricerca espressiva. In che forme, non è detto³: la responsabilità di legittimare la scrittura resta così sospesa al libero arbitrio degli esclusi.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, l'invisibilità della poesia, Paolo Di Stefano premette che il canto del cigno lirico è un ritornello, come riecheggia un articolo di Luigi Baldacci apparso su «Epoca» già nel 1972 (*Il mondo ignora la poesia, ma la poesia sopravvive*). Ad una verifica oggettiva, qualcosa comunque appare cambiato in 40 anni ed è stato variamente confermato.

¹ P. DI STEFANO, *Il paradosso dei Poeti. Migliori dei narratori ma ormai invisibili*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011, con interventi di Gianni D'Elia, Valerio Magrelli, Fabio Pusterla, Cesare Viviani.
A. CORTELLESA, *I poeti sono un bene comune*, «Corriere della Sera», 11 luglio 2011.
D. MARCHESCHI, *Vivacità e visibilità due valori relativi*, «Corriere della Sera», 13 luglio 2011.
M. G. CALANDRONE, *Fare poesia è un'azione politica*, «il manifesto», 13 luglio 2011.
A. BERARDINELLI, *Manca la passione d'essere letti*, «Corriere della Sera», 14 luglio 2011.
G. OLDANI, *La poesia può avere ancora una parola civile*, «L'Avvenire», 14 luglio 2011.
U. PIERSANTI, *La tenacia della poesia*, www.mangialibri.com, 15 luglio 2011.
P. DI STEFANO, *Piccoli e grandi poeti in guerra per la gloria*, «Corriere della Sera», 19 luglio 2011.
P. FEBBRARO, *Intervento a proposito della crisi editoriale della poesia*, «il manifesto», 22 luglio 2011.
Il 14 luglio 2011 la trasmissione radiofonica «Fahrenheit» di Radio3 Rai condotta da Loredana Lipperini dedica al tema una puntata facendo intervenire in diretta Giuliano Ladolfi, Vincenzo Ostuni, Fabio Pusterla.

² G. LADOLFI, *Poeti italiani del 2000*, Palomar, Bari, 2011.

³ Imbarazzante l'articolo di Guido Oldani sull'«Avvenire» che semplifica la questione del canone ad un aggiornamento dell'immaginario collettivo: «Basti andare a leggere nei testi di poeti d'ogni età e si riscontra crescere il fenomeno per cui il gabbiano somiglia all'aereo e non viceversa. Canone strisciante ed epidemico».

«Primo: le case editrici non credono più nella poesia»

Credono nella narrativa. Gli investimenti nella poesia sono nettamente inferiori, tanto meno su progetti editoriali che abbiano il respiro di collane vere e proprie. La tiratura media di un libro in versi è tra le 500 e le 700 copie; «se supera le 1500 copie vendute va considerato un bestseller; in realtà oltrepassare le 250 è un miracolo». «L'etimo di autore», rincara Andrea Cortellessa, «- da *augeo*: “colui che aumenta” - s'è rideclinato in termini finanziari: autore è solo colui che aumenta il fatturato di chi lo pubblica».

Eppure, in Italia si pubblicano circa 2.400 titoli di poesia all'anno. Case editrici minori – Transeuropa, d'If, Le Lettere –, oltre ad altre più storiche come Marcos y Marcos o Scheiwiller, si sono recentemente affermate come punto di riferimento per selezioni di qualità in poesia. La loro distribuzione è tuttavia periferica rispetto ai marchi realmente attivi, ovvero la Bianca dell'Einaudi e lo Specchio di Mondadori. Le scelte editoriali di queste ultime, «molto connotate dal punto di vista delle poetiche» a detta di Vincenzo Ostuni, determinano la tipologia letteraria più divulgata al largo pubblico: «una poesia molto tradizionale di impianto lirico» in controtendenza rispetto alla produzione più attuale. Larga parte delle edizioni poetiche circola senza patente di letterarietà⁴, forse grazie a quelle credenziali di «trasparenza, espressività ridotta al minimo, riproduzione dell'oralità quotidiana», che Cesare Viviani individua come effetti collaterali di una semplificazione dei linguaggi oggi dominante, imposta e richiesta dal mercato stesso.

Valerio Magrelli⁵ ricorda quando, a soli 23 anni, vide uscire presso Feltrinelli *Ora serrata retinae*, la sua raccolta d'esordio edita nel 1980. Oggi, un talento coetaneo «forse non troverebbe né un editore né i lettori di trent'anni fa». «Vivacità creativa e livello espressivo da tempo non costituiscono più, per un testo, un reale privilegio simbolico», sintetizza Cortellessa. Per un altro poeta, Gianni D'Elia, interpellato da Di Stefano, è saltato un patto generazionale: mentre «un tempo, i poeti erano funzionari o consulenti editoriali di riferimento [...] e vantavano un prestigio dentro l'industria culturale», la generazione di mezzo non ha alcun potere contrattuale, né credito presso i grandi editori.

Fabio Pusterla⁶ mette a fuoco più nitidamente l'origine della marginalità della poesia. Dopo aver rievocato un fulgido passato in cui le uscite editoriali di poesia erano reclamizzate anche all'interno di altri libri, come i gialli Mondadori, aggiunge:

Dagli anni Settanta in avanti queste pubblicità scompaiono. Che cosa significa? Io penso che

⁴ Una “patente di letterarietà” non si può nemmeno guadagnare a punti: pubblicazioni (spesso autofinanziate e nella migliore delle ipotesi sconosciute alla distribuzione), introduzioni (estorte da una fittizia rete amicale), premi (assegnati dopo autotassati da giurie di dubbio valore scientifico) non possono essere elementi di garanzia. Il confronto col testo da parte dell'editore dovrebbe essere ineludibile. Google plus evidenzia oggi quanto era già palese: cerchie letterarie funzionano innanzitutto da aggregatori sociali, in secondo luogo da mercato di distribuzione, in terzo da lobby. L'appartenenza legittima l'edizione.

⁵ citato da Di Stefano.

⁶ intervistato da Loredana Lipperini.

significhi una scelta di strategia editoriale che ha deciso che, non solo la poesia [...] ma in genere la letteratura di alto livello non è più da considerarsi una merce da proporre al largo pubblico.

La scelta coincide con i criteri che governano i palinsesti televisivi:

Chi ha deciso di considerare il pubblico dei lettori o dei telespettatori come una massa di imbecilli? E davvero è così? Chi ha deciso che i giovani non leggono? Non è affatto vero: io insegno in un liceo e vedo che i giovani leggono poesia molto volentieri, però bisogna dargliela evidentemente.

Dopo quest'ultimo ascolto, Umberto Piersanti è intervenuto radiofonicamente in modo più esplicito:

Sono le scelte editoriali, sempre più schematiche e rozze, sempre più dominate dalla ricerca di un immediato consumo a favorire, se non a imporre, questo stato di cose. La *censura del mercato* si rivela altrettanto violenta di quella che è stata, in altri tempi, la censura politica.

Dunque la poesia non è più considerata una merce vendibile ed è boicottata dal mercato stesso.

Ma è davvero un male? Non la pensa così Giuliano Ladolfi: la poesia ha ed è una funzione marginale e conserva perciò potenzialità dirompenti di critica e controcultura.

Occorre un'opera di consapevolezza: dobbiamo renderci conto che in un mondo dominato dalla legge del denaro la poesia *per fortuna* non ha e non deve avere cittadinanza, perché se anche la poesia [...] venisse asservita al mercato, noi veramente saremmo giunti al limite. La poesia in questo momento deve recuperare la consapevolezza della funzione all'interno della cultura attuale.

La poesia, considerata «l'ultimo baluardo di valori diversi, valori umani», nella sua estraneità ai condizionamenti merceologici, tutela il valore della libertà⁷. Su questa linea si era anche accordato Cortellessa, valorizzando «la separatezza sociale della poesia, il suo scisma dai dogmi del profitto, la sua nevrotica cura del linguaggio, da privilegi – e maledizioni – individuali» in antitesi «alle industrie del cinismo». Un *bene comune* da preservare per il suo valore formativo e civile.

Il rischio di un simile discorso è di cadere in un'arringa settoriale, incapace di inquadrarsi in una fragilità sistemica che riguarda anche il resto della letteratura, l'arte, la cultura *tout court*, e che non si riduce ad una questione di marketing ma di capacità di divulgazione e di mediazione degli strumenti critici. Limitandosi a valutazioni di sottogenere si rischia l'abbaglio di un'esclusività superlativa, debolmente fondata, della poesia, generando una nuova aristocrazia di spiriti emarginati.

«Secondo: i giornali non vogliono saperne né della poesia né dei poeti».

La nostalgia per gli elzeviri di grandi firme è indubbia: Montale, Zanzotto, Luzi, Giudici, Pasolini ci avevano abituati bene. Le recensioni d'oggi, del tutto occasionali, non riescono ad andare al di là di semplici segnalazioni o della trascrizione di comunicati stampa provenienti dalle stesse

⁷ Viene spontanea un'osservazione consequenziale: la poesia che circola più ampiamente in quello stesso mercato non è poesia? e non è una forma espressiva libera?

case editrici o dalle segreterie dei più svariati premi letterari. Non è una questione di debolezza della penna, si tratta soprattutto di scelte produttive e comunicative che non lasciano spazio espressivo alternativo e autonomo: spazio di battute ridotto, target di pubblico medio, connivenze con le case editrici.

Ostuni rileva un dato di fatto: «la scarsità obiettiva della critica incide sul modo in cui si scrive»; gli autori sono dunque “abbandonati” alla loro creatività, senza filtri effettivamente selettivi. Ma tutto ciò è soltanto da imputare a restrizioni (e ristrettezza) editoriali?

Daniela Marcheschi conia un efficace ossimoro, quello di *critica pubblicitaria* che «alimenta la chiacchiera mediatica». Ne è un esempio Alda Merini, spesso sotto i riflettori televisivi “grazie” alla notorietà dei suoi traumi e onorata da funerali di Stato al Duomo di Milano (4.11.2009): un privilegio concesso a Mike Bongiorno e non a Edoardo Sanguineti, né a Giovanni Giudici, giusto per fare un confronto. Se imperversa il gusto per la spettacolarizzazione tanto nella società in senso lato che nei salotti letterari, «è però un errore della cultura che della Merini, poetessa vera ma non sempre persuasiva», come scrive Marcheschi, «la critica abbia cominciato a tessere elogi indiscriminati: scrivere di lei significava pagine e spazi editoriali, la “visibilità”» tanto dell'autore, quanto del recensore.

Visibilità e vivacità sono dunque *due valori relativi*, come recita il titolo del suo intervento, condizionati da meccanismi di potere mediatico e persino politico.

La smania di potere, di successo deteriori, ha sostituito spesso la ricerca dei valori autentici e la necessità sia della critica sia della poesia: ciò che rende poco credibili tante antologie e prese di posizione. Siamo inattuali rispetto ai classici, perché si è sostituita alla logica della letteratura la logica di certa politica e dei media: anche in letteratura vincono presenzialismo, elenchi e clientele, contentare tutti per non scontentare nessuno.⁸

Più severo il richiamo alla responsabilità della critica di Berardinelli, che ne denuncia, oltre all'incompetenza, la vera e propria astensione dal dovere (civico) del giudizio.

«Terzo: i lettori che ci credono», gli *happy few*.

Pochi ma buoni: il pubblico costante della poesia è esiguo ma fedele. Dunque in un certo senso rappresenta una sicurezza per l'editore. Ma da chi è costituito? I poeti stessi, le riviste, le imprese specializzate, qualche lettore tenace. Per gli altri, per la massa, la popolarità di un poeta è determinata dal grado sensazionale della sua biografia o della sua opera o dalla semplicità linguistica di accesso. Sta cambiando, infatti, o è già cambiata radicalmente la modalità di ricezione da parte del pubblico.

La semplice parola letteraria rischia «di soccombere per sempre di fronte alla comunicazione

⁸ D. MARCHESCHI, *Vivacità e visibilità due valori relativi*, «Corriere della Sera», 13 luglio 2011.

corrente, al mondo delle immagini e dello spettacolo»⁹. Incide maggiormente sull'immaginario collettivo un cantautore o un teatrante narratore, artisti che ibridano i linguaggi espressivi. Secondo Di Stefano si è di fronte a «una vera e propria mutazione cognitiva che rende la poesia un corpo estraneo ai meccanismi mentali prima ancora che sociali». «Il vero problema» per Magrelli¹⁰ «è la potentissima forza d'urto del visuale»: la playstation, il computer, la televisione invadono l'alfabetizzazione primaria delle giovani generazioni.

Già nel 1975 Montale nel discorso per il Nobel evidenziava la minaccia incombente di «annientare ogni possibilità di solitudine e di riflessione», ovvero i presupposti della lettura¹¹. All'attuale diversificazione degli strumenti espressivi pare a Cortellessa che corrisponda un impoverimento del messaggio stesso, che a sua volta depauperi le competenze dei lettori. «La poesia – tutta fatta di interrogativi, con risposte così rare e così preziose» è dissonante rispetto ad uno scenario comunicativo «senza curiosità, senza coraggio, senza sfide».

Perseverare a rivendicare uno statuto superiore del poeta e della poesia significa sostenere un'esclusività aristocratica e misterica oggi giorno priva di cittadinanza ed antidemocratica: l'accesso all'istruzione e alla tecnologia ha reso la letteratura uno dei tanti canali d'acculturazione ed espressione, diffondendo più ampiamente la competenza di altri linguaggi, da cui si scollano le etichette aprioristiche di scadenza e a cui va riconosciuta pari dignità intellettuale. Non è da sottovalutare come la crescente complessità di altre forme e modalità espressive stia sviluppando abilità mentali diverse, trasversali e non strettamente identificabili in quelle curriculari, e come dunque possa schiudere inaspettate potenzialità sinergiche ed interattive.

La poesia è un interesse elitario né più né meno di molta cultura “alta” e l'eterno lamento dell'esiguità del pubblico andrebbe sfatato e messo al confronto con altre discipline artistiche che non godono di maggior frequentazione. Suddividersi in *poecons* o *poedems* lascia ben poco margine ad una visione realmente alternativa alla poetocrazia: il Parnaso è un punto ormai relativo nella geografia artistica, culturale e soprattutto sociale.

Non c'è da recriminare una concorrenza spietata di altri mezzi comunicativi; piuttosto vanno indagate le potenzialità di sfruttamento dei canali già esistenti e di quelli innovativi per un'autentica mediazione dei contenuti. Ad esempio andrebbe aperta una riflessione sul ruolo di (non) trasmissione della scuola e di distanziamento iniziatico rispetto ai principali linguaggi artistici. Complessivamente, ciò a cui ci sembra di assistere è l'elaborazione di una cultura elitaria da parte di un'élite culturale che soffre di non essere compresa.

⁹ P. DI STEFANO, cit.

¹⁰ intervistato da Di Stefano.

¹¹ Oggi la sovraesposizione di stimoli hi-tech e in particolare il multitasking condizionano le capacità percettive e variamente si conclude che «il design ha cercato per decenni soluzioni per attirare l'attenzione. E' giunto il momento di cercare soluzioni che la proteggano», R. CASATI, *Familismo elettronico* in «Domenica - 1 Sole 24 Ore», 22 Gennaio 2012.

The audience.

Per rimediare alla perdita di centralità del poeta, negli anni Settanta si sono diffusi i primi reading; oggi giorno i festival di letteratura e specificatamente di poesia si sono moltiplicati, mantenendo uno statuto ambiguo tra agorà e kermesse. La poesia ha acquisito “angoli” nei grandi media come la radio, i giornali, o altre vie d’innesto in drammaturgie teatrali e cinematografiche¹². Ma non ne ha tratto grandi benefici: Massimo Giannotta osserva invece che «la proliferazione delle manifestazioni e delle letture [...] anziché diminuire la confusione, avrebbero contribuito ad aumentarla, favorendo “improvvisazione e caos, ed esasperando narcisismo e protervia degli altri”»; oggi «sembrerebbe aggiungersi una povertà di reali momenti di confronto e poche occasioni di riflessione»¹³, accompagnate da un maggior individualismo auctorcentrico.

Dal punto di vista dei lettori, la poesia in questi casi è *consumata* attraverso una fruizione passiva o irriflessa, senza mediazione del proprio valore o storia, assimilata in maniera indotta. Il problema non è che non esiste o non circola poesia, semmai c’è n’è troppa proposta paritariamente sul medesimo scaffale ideale, senza marcate distinzioni. Anzi, proprio le antologie hanno un pericoloso appeal di massa: poesie d’amore, poesia femminile¹⁴, una poesia al giorno; il tema predomina e annulla la discriminazione qualitativa. Sono questi interstizi che avrebbero bisogno di maggior rigore. Nota acutamente Luperini che ci si trova di fronte ad «un pubblico che consuma ma non canonizza, che partecipa ma non è protagonista»¹⁵. Analogamente si moltiplicano i blog e vetrine simili per lettori che attestano la propria sensibilità e a loro volta la loro “bella scrittura”, con modalità di proposta e di consumo evanescenti, incapaci di sedimentare e concretare una nuova tradizione.

Per Ostuni la strategia di uscita prevede due soluzioni incrociate: «più poesia contemporanea a scuola, più critica di poesia sui quotidiani». A proposito di un connubio con la televisione, Magrelli si dice preoccupato da certe lezioni televisive talmente accademiche e noiose da lasciare morti e feriti sul campo delle future generazioni. Occorre invece un’alfabetizzazione di massa ma che sia di qualità. Su questa posizione concordiamo appieno. Finora è mancata generalmente una vera e propria educazione alla poesia, soprattutto negli sviluppi novecenteschi e successivi. Colmare il gap

¹² La poesia drammatizzata è ben diversa da quella drammaturgica, pensata già nell’origine per la tenuta sul palco; quella nata come da tradizione per la lettura silenziosa spesso evidenzia i limiti interpretativi che non ne rendono giustizia. E’ inoltre da distinguere il filone di poesia orale avviato in maniera estremistica da Spatola, Vicinelli, Ottonieri, e che oggi può ritrovare una temperie più comunicativa nella poetry slam. Momenti più ibridi, arricchiti dalla musica, valorizzano, laddove c’è, una base ritmica estratta dall’informe. Tutto ciò crea un’atmosfera, non una mediazione.

¹³ M. GIANNOTTA, *Galassia romana: poesia a Roma*, Roma, La città e le stelle, 2001, p. 69.

¹⁴ Atroce in questo senso l’ultimo volume, il n. 6, della collana di *Nuovi poeti italiani* della Einaudi, curato da Giovanna Rosadini e comprendente solo scritture femminili, che in tale esclusività non attestano la propria capacità rappresentativa del panorama poetico italiano, bensì subiscono la ghettizzazione in un nuovo genere, al pari dei poeti dialettali proposti da Franco Loi nel precedente vol. n. 5.

¹⁵ Luperini, *La fine del postmoderno*, op. cit., p. 70.

tra la refrattarietà nei confronti delle materie d'istruzione e il piacere della fruizione autonoma di varie esperienze estetiche, tra cui la lettura, è la sfida delle nuove leve di insegnanti, orientati ad abbattere le barriere dell'elitarismo e dell'autoreferenzialità.

Se i quotidiani siano effettivamente un mezzo di divulgazione ancora attuale, è questione spinosa; altri canali sono corsie preferenziali. La carta stampata raggiunge un pubblico già sensibilizzato ed alfabetizzato a cui è comunque doveroso proporre segnalazioni qualificate ed articolate da argomentazioni che lo rendano via via più consapevole ed autonomo nella scelta. Gli spazi più ampi per affrontare criticamente le questioni con spessore – riviste, blog, siti – sono comunque di natura settoriale e dunque settaria. Occorre individuare interstizi di contaminazioni che garantiscano una densità di contenuti a tutela dell'autorevolezza sia del critico che del recensito.

Il fascino fetish della poesia

L'intervento che maggiormente ha sollevato il vespaio è stato quello di Berardinelli, tanto più quando tocca una spina essenziale:

La narrativa è corrotta dal mercato, dal miraggio del best-seller, dagli editori, dai premi e dalla povertà culturale degli autori: ma chi scrive un romanzo sa di doversi confrontare con una realtà esterna alla scrittura. La poesia è corrotta invece da se stessa, dall'idea che ha di sé: fuga dalla comunicazione o libera espressione del già saputo. Chi scrive poesia crede di essere giustificato, qualunque cosa scriva, dal fatto che lo scrive al riparo di un'idea-valore, l'idea di poesia. Se ci si liberasse di questa *idea consolatoria*, si arriverebbe a guardare in faccia la realtà dei testi, e si potrebbe tranquillamente constatare che il 90% di ciò che si legge nelle collane di poesia e nelle antologie, è da dimenticare.

Sul feticismo della poesia concorda in parte Vincenzo Ostuni:

...un'autogiustificazione continua che sembrerebbero usare i poeti su qualsiasi cosa abbiamo voglia di scrivere in quanto protetti da un *valore*, cioè “poesia” è un termine che nella nostra lingua è associato in maniera automatica a una sorta di statuto privilegiato dell'estro e della conoscenza, persino viene usata ovunque, dai Baci Perugina alle trasmissioni televisive.

Il dibattito stesso ha risentito di alcuni riverberi narcisistici e rivendicatori che connotano l'ambiente letterario¹⁶. Da questo è emersa la conferma di due deficit della poesia italiana

¹⁶ Ne è una riprova il resoconto conclusivo di Paolo Di Stefano (19 luglio 2011) delle reazioni variamente registrate da parte degli scrittori: «Poche, per la verità, le osservazioni serene e costruttive, la netta maggioranza tra lo snobistico, l'irritato-aggressivo e il lagnoso-frustrato. Ecco il sunto di sette giorni “poeticamente sensibili” vissuti dietro le quinte del web e delle mail. Una buona parte dei poeti lamenta con meraviglia di non essere stata citata nel servizio di partenza e si proclama tra delusa e disgustata dalle ovvietà espresse dai colleghi interpellati (“mi fa ridere X quando dice che...”, “Y ha scoperto l'acqua calda...”). Alcuni constatano con una sorta di stupito risentimento che è stata ignorata la molto innovativa collana editoriale che dirigono o il premio che organizzano. Altri rivendicano la forza provocatoria della loro rivista (locale d'accordo, ma “si sa che le cose migliori oggi si fanno in provincia”). Altri ancora si dissociano da ogni tentativo di sfiorare un argomento così alto (la poesia) sui giornali (per definizione banalizzanti) e fanno valere il proprio isolamento come “ultima dignità possibile” contro i soprusi del mercato. Alcuni si dichiarano orgogliosi di avere optato per l'editoria a pagamento e confessano che non si rivolgerebbero mai a un medio o a grande editore, perché “«si sa benissimo con che criteri vengono scelti gli autori da pubblicare...”. Tanti denunciano le consorterie editoriali da decenni sorde ai veri capolavori (tra cui i loro, va da sé) e accusano “i soliti noti” (niente nomi, “tutti sanno benissimo di chi stiamo parlando...”) di difendere le proprie “posizioni di potere” all'interno del sistema. Pochi, ma molto scelti, denunciano “la guerra per bande” in atto da anni

contemporanea: il primo riguarda il carattere egocentrico, egolatrco e dunque fundamentalmente evasivo e reazionario; «il secondo errore – scrive P. Febbraro – è che la poesia sia una forma di espressione. Sbagliato: è un'arte, dunque anche una maschera, una finzione, un lavoro su di sé e sulla lingua».

0.2 Origine e sviluppi della lirica.

Occorre uscire dalle pastoie che hanno inflazionato il termine “lirica” di accezioni stratificate, generando aspettative poi disattese e una serie di impasse nella valutazione dei generi letterari. Con l'etichetta di “lirica” si è finito oggi per indicare quasi tutta la poesia, mentre è più opportuno considerarla un sottogenere. La sua storia e il suo ambito di applicazione è stato chiarito da Guido Mazzoni¹⁷.

La categoria di “lirica” ha subito trasformazioni molto profonde sin dalla sua nascita¹⁸ e almeno fino al XVIII sec. ha costituito una nicchia di un sistema ben più ampio della versificazione: in versi si raccontava (poema epico e poi cavalleresco), si affrontavano trattati scientifici (poesia didattica), si rappresentavano commedie e tragedie e si stigmatizzavano i comportamenti umani (poesia satirica). Insomma, la lirica era uno tra i tanti generi letterari.

Tra la seconda metà del Cinquecento e la seconda metà del Settecento, il sistema letterario viene riconfigurato in tre grandi generi: la narrativa, il dramma e la lirica; scalzando in questo modo numerose forme di intermedialità scritte. In questa prospettiva, è lirica ogni poesia in cui un io esprime un contenuto personale in una forma personale. Tutte le altre forme di versificazione non vengono assorbite nel termine “lirica”, che diventa invece egemone in epoca romantica.

Da allora l'*espressivismo* – l'ideale etico per cui il senso della vita starebbe nella capacità di essere all'altezza della propria originalità, di esprimere la propria differenza soggettiva (Charles Taylor) – diventa un *ethos* sempre più caratterizzante l'élite intellettuale, lungo un processo che, attraversando la secolarizzazione e la caduta delle ideologie, porterà negli anni Sessanta a farne un ideale *di massa*.

Nella poesia antica, testi brevi, enunciati in prima persona, appartenevano a un genere etichettato come “lirica di società”: ciò che in essi conta non è l'esprimersi del soggetto ma il valore collettivo del componimento che assolve compiti precisi e riconoscibili (la lode, il biasimo, la satira). L'identità del testo dunque non è definita da un vago soggettivismo, anzi, all'opposto dalla

nel mondo poetico-critico-editoriale italiano, fatto di “privilegi”, “corruzione”, “mafie” e “connivenze”. Per dieci copie in più, per un premio di provincia, per una presenza in antologia ci si accoltella. Girano interessi enormi: non soldi ma la gloria eterna. Tutto molto (poco) poetico».

¹⁷ In particolare in MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il mulino, 2005.

¹⁸ Il termine *lyrikoi* compare in epoca alessandrina, fra il III e il II secolo a. C., per designare il canone dei lirici greci arcaici. Per la poetica antica, e per le poetiche classicistiche, la parola “lirica” aveva un significato specifico: indicava la poesia cantata al suono della *lyra* e, per estensione, elaborazioni che si richiamavano ai temi e ai metri di quella poesia musicata.

funzione sociale svolta. Dietro la figura dell'io si può intravedere la fisionomia di un individuo specifico che tuttavia, prima di condensarsi sulla pagina, viene distillato attraverso i filtri di genere e di stile che impongono di limare le contingenze e i suoi dettagli, di tipizzare, idealizzare, censurare l'imperfezione¹⁹. All'individuo empirico, infatti, non erano riconosciuti l'autonomia, i diritti e lo spazio oggi "liberalizzati". Ne consegue anche che, mentre oggi la poesia è percepita come un linguaggio diverso o il prodotto di una sensibilità particolare²⁰, nell'antichità essa era considerata un discorso sociale (prevalentemente con un impianto oratorio e teatrale con un pubblico destinatario presupposto) e al tempo stesso una variazione *ornamentale* della prosa, il frutto di una tecnica²¹.

Un passaggio storico nella lirica è unanimemente identificato in Petrarca, che resterà un modello incontrastato fino al Settecento. La censura della mimesi è estremizzata puntando al generico, all'universale, a una rappresentazione eternante e stilizzata anche da un codice letterario esclusivo. Il soggetto svanisce in una maschera e i suoi dissidi interiori si traducono in concetti filosofici e psicologici. Si parla di "autobiografismo trascendentale" che rappresenta non un io empirico, ma un io emblematico.

Il rapporto tra questi due poli si inverte radicalmente a partire dal Romanticismo. Lo spostamento deriva da un cambiamento del costume che adotta l'espressivismo (l'obbligo di vivere all'altezza della propria originalità) a norma morale e da una rottura della ripartizione degli stili. Le forme pubbliche entrano in crisi e gradualmente verrà abbandonato il discorso sociale fino a restringersi drasticamente in un soliloquio solipsistico. La lirica si avvicina alle *scritture d'esperienza* (come le *Confessioni* di Rousseau, il romanzo dell'eroe intellettuale) e viene fortemente condizionata dalla prosa autobiografica. La biografia accidentale è rappresentata con ricchezza di dettagli senza precedenti: innanzitutto l'io è una persona contingente, spesso identificata con l'autore dei versi stessi; inoltre, non solo la mimesi della vita quotidiana e privata acquista uno spazio prima negato, ma anche quella psichica cosciente o inconscia si allarga

¹⁹ Lo stesso realismo della letteratura comica è del tutto presunto e si basa su una forma di idealismo mimetico. Che si tratti di generi nobili in cui la mimesi viene trattata seriamente o "bassi" in cui c'è una declinazione comica, vi converge il tentativo di rappresentare un'idea precostituita del mondo e degli uomini: in un caso si censurano i dettagli ignobili, nel caso della letteratura comico-realistica non sono comunque tollerati elementi inconciliabili con la propria logica interna.

²⁰ Prima del Romanticismo «esisteva una tradizione millenaria di mimesi in versi, narrativa o drammatica, che affidava al discorso poetico un ruolo servile e funzionale al contenuto. [...] far parlare i personaggi teatrali rispettando le regole della prosodia significava seguire una consuetudine diventata seconda natura e governata da un preciso rituale collettivo; mentre da quando il romanzo moderno e il dramma borghese soppiantano la narrativa e il teatro in versi, e la teoria espressivistica dello stile conquista un'egemonia sul sistema letterario occidentale, l'atto di andare a capo prima della fine tipografica del rigo viene percepito come una forma di straniamento lontana dalla maniera naturale di raccontare o argomentare: un modo per distogliere l'interesse dal contenuto oggettivo e concentrarlo sull'opacità soggettiva della forma». G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 174-175.

²¹ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 31, cit. da G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 131.

notevolmente²². Al polo opposto della trascendenza si modula dunque l'“autobiografismo empirico” connotato da un “realismo esistenziale” prima occasionale. Mentre la lirica autobiografica trascendentale “raffreddava” i riferimenti al vissuto del poeta per ricomporre tutti i frammenti in un unico disegno, il cui significato riscattava ogni caduta nell'episodico; la lirica autobiografica empirica, connotata col termine “lirismo”, riconosce un valore decisivo alle «vite effimere» dei soggetti e concede loro «una libertà confessoria, un pathos esistenziale, una serietà narcisistica inediti»²³. Col termine *narcisismo* Mazzoni fa riferimento all'accezione di Lasch, secondo cui «il piacere, la felicità, il senso della vita non vanno ricercati nel confronto col mondo esterno, nella lotta per la conquista di beni materiali o simbolici ma in una tenace difesa dell'indipendenza emotiva, ottenuta proteggendosi dalle passioni centrifughe, depotenziando i rapporti con gli altri e cercando di essere se stessi o di esprimere se stessi»²⁴.

Oltre all'ingresso dell'io empirico, la lirica è trasfigurata da un'altra metamorfosi che converge verso l'individuazione: la liberazione del talento individuale, ovvero la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite, fino alla libera interpretazione dello stile come espressione anarchica di sé e come sedimentazione della differenza di sguardo che separa gli individui.

In poco più di un secolo, lo spazio che la letteratura concedeva ai contenuti autobiografici e alla soggettività dello stile si è allargato a dismisura, e oggi, per la nostra idea primaria di lirica, il poeta può in teoria dire ciò che vuole come vuole, inventandosi forme d'incomunicabilità privata sempre nuove. Prima del romanticismo orfico, del simbolismo e delle avanguardie storiche, ciò che Fortini chiama *oscurità*²⁵ era un'anomalia rara; adesso fa parte dell'orizzonte d'attesa con cui ci avviciniamo ai libri di poesie. Allo stesso modo la difficoltà d'origine privata, insolita nella poesia premoderna, è ormai la norma della lirica postromantica. Considerati insieme, questi due fenomeni significano una cosa sola: il trionfo dello straniamento soggettivo sulla mimesi, della dizione personale sulla parola pubblica, del talento individuale sulla tradizione.²⁶

L'individualismo e l'egocentrismo che la lirica esprime – e che costituiscono una sorta di ideologia negli ultimi due secoli, con un'evidenza macroscopica dagli anni Settanta in poi – producono una diffrazione infinita dei modi in cui ciascuno esprime se stesso; unisce gli individui in quanto desiderio condiviso, ma li divide negli esiti e ne destabilizza il mandato sociale. Commenta Mazzoni:

²² G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 141.

²³ Ivi, p. 113.

²⁴ Mazzoni individua nel narcisismo un grande sintomo storico: «evidentemente una parte della cultura contemporanea dà per scontato che si possa dire una verità universale chiudendosi in sé, ritenendo che il rapporto con gli altri e lo scorrere del tempo, ovvero le dimensioni propriamente oggettive della vita, non siano essenziali alla comprensione della realtà». G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 211-12.

²⁵ Nel saggio *Oscurità e difficoltà* comparso nel n. 3 de «L'Asino d'oro» (Torino, 1991, pp. 84-88), Franco Fortini distingueva due gradazioni della poesia postromantica. «“Oscurità” sia dunque la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa» e che si risolve nell'incomprensibilità e incomunicabilità. «“Difficoltà” è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore», p. 87.

²⁶ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 171.

[...] la poesia degli ultimi due secoli, raccontando una scheggia d'esperienza soggettiva in uno stile soggettivo, "spera di conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve" [citando Adorno]. Segnata da questo doppio egocentrismo, la lirica degli ultimi due secoli rimanda un'immagine del mondo personalistica e monadica, dove l'interessante, l'essenziale della vita non risiede nell'agire interumano messo in scena o nel racconto delle storie e dei loro intrecci, ma nel modo in cui un individuo isolato si rappresenta alcune esperienze irrelate, intense, istantanee e per lo più individuali.²⁷

«Un'arte simile – prosegue – ha un senso solo se si crede che certi frammenti della vita personale possano davvero caricarsi di una verità universale» e quindi possa essere recepita da un coro che riconosce un mandato sociale al poeta. E' ciò che accade con la *greater romantic lyric*, tra i cui esempi troviamo Leopardi o Wordsworth: «la voce lirica è un individuo introspettivo ma dalla personalità ancora unitaria: concilia il racconto autobiografico con la necessità di oggettivare la propria vita intima in forme plastiche e comprensibili a tutti». L'autore ha un orizzonte di pubblico certo a cui rivolge verità essenziali. La sicurezza con la quale il personaggio parla di sé non si dissolve in un fascio di percezioni frammentarie, di pulsioni nascoste, di associazioni oscure.

La grande lirica romantica nasce da una base di *sicurezza*: quella con cui l'io parla di sé nella convinzione che la sua vita personale abbia un immediato valore universale o storico, decisivo per la comprensione della realtà. Progressivamente il soggetto perde la propria armonia e integrità, fino alla crisi del Novecento. Nella poesia italiana, all'altezza dei Crepuscolari e dei Futuristi possiamo misurare gli estremi del rapporto con il sé, tra dismissione ed esaltazione, passando attraverso la variante più equilibrata e sobria di Saba, che recupera la dignità del poeta in quanto tale²⁸, pur mantenendone la complessità psicologica.

La poesia moderna ha finito per esibire sempre più vite in teoria uguali alle altre²⁹, interiormente sfrangiate, lacerate, idiosincratice, sempre più soggettive per significare in modo uguale ed esteso. Le sue forme si sono fatte sempre più frantumate, plurali e di conseguenza la scrittura in versi degli ultimi secoli risulta al tempo stesso straordinariamente rappresentativa e perennemente in crisi. Si è così venuto a consumare un duplice conflitto: quello con l'invisibile coro sociale e quello con la tradizione.

Di queste strategie si è dato ampio conto, talvolta inflazionando la novità di fenomeni che trovano piuttosto radici nel passaggio tra il XIX secolo e il XX. Pubblicazioni apocalittiche hanno infatti diffuso un senso pessimistico onnicomprensivo: *Dopo la lirica*, titolo necrologico di Enrico Testa, *Dopo la fine* di Giulio Ferroni, *Controversie sulla lirica moderna* di Berardinelli, dello stesso *Poesia non poesia*, varie indicazioni di *deriva*. La crisi si declina su due livelli.

²⁷ G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, Bologna, Il mulino, 2005, p. 13.

²⁸ cfr. G. QUIRICONI, *Luoghi dell'immaginario contemporaneo. L'io, l'altro, le cose*, Roma, Bulzoni, 1988.

²⁹ Mazzoni illustra «il paradosso dell'individualismo monadico: quanto più in teoria ogni individuo si vede riconoscere il diritto a lasciare traccia della propria differenza soggettiva, tanto più questa differenza si rivela seriale e prevedibile; alla conquista di una nuova autonomia non segue l'esplosione anarchica del talento individuale, ma la nascita di un nuovo conformismo gregario e di una nuova tradizione – una tradizione mobile, slabbrata, politeistica», *Forma e solitudine*, op. cit., p. 215.

Da una parte, l'integrità del soggetto classico non ci appartiene più dopo Freud e l'ingresso nel Novecento; Blasucci definisce la sua morte "sliricizzazione" e "diseroicizzazione". Nella migliore delle ipotesi, c'è chi reagisce abbassando le pretese del personaggio lirico, mettendo in scena un io antierico, ironico, teatrale; oppure abbandonando la forma autobiografica. Emerge una moltitudine di soggettività (talvolta in dialogo con l'io autoriale), spesso lacerate e marginali ma tuttavia rappresentative. La permanenza del momento lirico sembra proprio condensarsi nella dialettica conflittuale tra individuo e società.

Dall'altra, si è percepita una crisi della poesia nel suo slittamento verso la prosa, che tuttavia non ha un approdo univoco. In generale per prosaicità si è intesa una "sciatteria" lessicale che smantella gli elementi connotativi del genere poetico. Questa progressiva cancellazione dei limiti formali si deve anche da una parte alla caduta del monolinguisma letterario sotto la spinta delle mutazioni storico-sociologiche della lingua italiana; dall'altra all'estensione di una «poesia inclusiva» e pluristilistica che amplia la legittimità dell'attenzione poetica a una più ampia dimensione terrena³⁰. In una seconda accezione la commistione con la prosa indica un aumento del tasso di narratività, inteso come processo di romanizzazione della poesia.

La romanizzazione introduce alcuni tratti formali che riducono drasticamente l'egemonia dell'io: l'intreccio teatrale di voci, la terza persona singolare o plurale, l'anonimato discorsivo, l'inclusione dell'oralità, l'apertura plurilinguistica di contro al monostilismo petrarchista. A ciò si accompagna uno spostamento verso forme più aperte dell'espressione poetica e meno tipicamente liriche: la teatralizzazione di istanze *in medias res*; il recupero della narratività; la ricerca di modalità espressive post-letterarie e post-rituali. Il fenomeno si è fatto più evidente dopo gli anni Sessanta, come ben documenta Enrico Testa in *Dopo la lirica*. Tuttavia «un certo manicheismo nello studio dei generi letterari ha trascurato l'esistenza sin dall'Ottocento di una peculiare *sintassi narrativa* della poesia: di un suo «scorciatoissimo modo di raccontare»³¹ che viene rifondato anche dalla tradizione cosiddetta antinovecentista aperta da Saba e rinnovato da «Officina». Inoltre, la romanizzazione non necessariamente mette in discussione lo statuto lirico inteso come punto di focalizzazione.

Raccontare in versi pone almeno due ordini di problemi: un'attrazione verso un andamento più colloquiale, che non sempre convive in sapiente equilibrio con gli istituti distintivi della formalizzazione poetica; inoltre, come per la narrativa, nel confronto tra *dispositio* e *inventio* risulta narrativo ciò che combina il momento creativo con quello riflessivo-comunicativo in modo tale da sviluppare un'interpretazione critica dell'esperienza. In sintesi, montaggi a freddo di sequenze

³⁰ «Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica», scrisse Montale descrivendo la *Poesia inclusiva* nel «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, pp. 146-48, 2000.

³¹ P. GIOVANNETTI, *Ibridi da sempre. Soggetti lirici vs enunciatori narrativi*, «l'Ulisse» n. 11.

altrimenti esprimibili (in modi discorsivi, saggistici o semplicemente descrittivi) non sono giustificati nello specifico poetico. Si richiede dunque un grado di rielaborazione dei fatti e di organizzazione generale del testo artistico, di costruzione e comunicabilità del pensiero critico sotteso.

Sembra che ciò che ha presieduto negli ultimi decenni la valutazione e la legittimazione della poesia italiana non sia stata una considerazione complessiva di questi aspetti, essendo latitante anche il ruolo attivo della critica militante, ma una sorta di autoritarismo del dato (e del diario) biografico “esemplare”. Per cui, tornando all’allarme sulla fine della poesia, non sono certo le possibilità di contaminazione con la prosa a minare la poesia a priori.

0.3 Processi di riconversione.

Per decenni – in particolare tra metà degli anni Settanta e la fine degli Ottanta, con un lungo strascico fino ai giorni nostri – è prevalso un orientamento all’intimismo e alla dimensione privata (tra vari *nei*, neo-ermetismo e neo-orfismo), tentando da una parte di contrastare l’anomia omologante, dall’altra assecondando l’individualismo prevaricante. E’ mancato l’afflato sufficiente a superare le circostanze personalistiche ed essere espressione di un tempo³², mentre i tentativi di essere espressione *del tempo*, e quindi di una ricerca ontologica e metafisica, hanno dato risultati perlopiù epigonali, stendendo una tinta nobilitante e autolegittimante.

Si può leggere questa scrittura quale sintomo di una società che nel suo complesso ha preferito ritirarsi nell’io dopo decenni di profuso impegno sociale e politico, sollecitato dal clima palingenetico del dopoguerra, dalla dialettica politica più partecipativa degli anni Sessanta, più in generale dalla mutazione antropologica dettata dal boom economico³³.

Nel corso della seconda metà del Novecento diversi sono stati i tentativi di superare i limiti della lirica in quanto espressione del soggetto empirico e quindi di riqualificarla con un’impronta di extrasoggettività.

1. La ridefinizione del rapporto tra soggetto e oggetto era stata messa in discussione da alcune scoperte fondamentali nel campo della fisica (la teoria della relatività di Einstein, il principio d’indeterminazione di Heisenberg) e interpretata dalla filosofia di Husserl, che poneva in un rapporto inscindibile “pensiero del soggetto” e “concretezza dell’oggetto”, per il tramite di metodi descrittivi oggettivanti e il filtro della tecnica. Il modo di relazionarsi dell’uomo col mondo subiva una rivoluzione, non immune dalla minaccia nucleare. Negli anni Cinquanta,

³² Di *sentimento del tempo* parlava Andrea Zanzotto ne *In questo progresso scorsoio* (Milano, Garzanti, 2008): Anche la più astratta delle poesie esprime un ambiente, un momento storico, e ne riflette le tensioni. Comunica in ogni caso un presente reale. Dà la sintesi, il succo di un’epoca storica persino nelle sfumature. Il senso del tempo, come è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima» pp. 57-58.

³³ Già gli autori nati dopo la metà degli anni Cinquanta si situavano all’interno di uno scenario sempre più stabile e statico, caratterizzato dall’urbanizzazione irreversibile, da una medializzazione pervasiva, dal liberalismo incombente; la realtà che li accolse era ben diversa, senza più memoria esperienziale del passato né possibilità di inversione, adagiata nell’accettazione ed eventualmente nei vantaggi del benessere.

- una sorta di sfiducia nella centralità del soggetto e della sua esperienza portò alla ricerca di modalità compositive spersonalizzanti: ne sono esempi lo spazio metrico cubico di Amelia Rosselli, l'affidamento al caso dettato dall'I Ching da parte di John Cage, il ricorso a ideogrammi di Pound, il collage della neoavanguardia. L'“antiumanesimo progressista” che se ne era fatto promotore in antitesi al logocentrismo della cultura occidentale non riuscì però a sanare due carenze: quella di un linguaggio effettivo, capace di essere comunicativo, e quella di un'identità alternativa per un soggetto obsoleto. Diversa, invece, come analizzeremo, l'esplorazione dei confini e delle crepe del *Logos* da parte di Zanzotto che punta a una ricostruzione della semantica affidandosi al segno. Queste ricerche sfidano i limiti della rappresentazione inserendo elementi realistici che non costruiscono un quadro mimetico. Sarebbe dunque da approfondire come il realismo venga declinato in un genere letterario artificiale per eccellenza (la poesia) e quantificare più precisamente i suoi apporti.
2. Più in generale a compensare l'ermetismo di lunga durata, anche sotto la sollecitazione della nuova fenomenologia, è emerso un desiderio di concretezza e racconto a cui hanno dato voce Caproni, Sereni, Luzi, Giudici in prima istanza. La novità (già indicata nei processi di romanizzazione) sta nel fatto che lo statuto monologico ed egocentrico del soggetto tradizionale è integrato e messo a confronto con una plurivocalità di figure interlocutorie e quindi realizzando una scena letteraria non più eterea ma polistilistica e concreta. Meccanismi di mimesi linguistica sono dunque richiesti dalla colloquialità rappresentata, attraverso la quale si esplicita il confronto con gli altri, con la socialità, senza tuttavia interrompere la riflessione introspettiva. L'ampliamento del registro linguistico avvicina a queste scritture anche gli “sperimentalismi iper-realistici” di cui parla Sanguineti nella propria antologia³⁴, che, sotto l'ascendente di Gadda, recuperano i linguaggi più vari, a partire dalla quotidianità a quelli più settoriali. Resta sempre il problema della misura in cui sia la realtà a parlare attraverso il soggetto o non abbia quest'ultimo un ruolo irriducibile nella registrazione stessa degli eventi come filtro selettivo ed organizzativo; in ultima analisi, dove la significanza trovi il suo limite – o la sua origine – nel soggetto stesso che la riconosce e la trascrive.
 3. Altre vie per ritrovare la *comunanza*, ovvero un senso di condivisione e appartenenza universale (ben diverso da una funzione di verosimiglianza³⁵) riguardano la prassi poetica. Da una parte, a cominciare dagli anni Cinquanta e più largamente dagli anni Settanta e Ottanta, si è rivalutata la funzione della *performance*, della condivisione basata più sul pathos e il coinvolgimento multisensoriale del pubblico, che diventa spettatore-attore. Dagli

³⁴ E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969.

³⁵ R. SCARPA, in *Parola Plurale*, op.cit., pp. 307-320.

esperimenti visivi e sonori di Pignotti e Spatola – ancora nell’alveo del Gruppo 63 –, attraverso forme più totalizzanti come l’esempio di Patrizia Vicinelli, ad una pronuncia e ad un dettato condizionato dalle ricerche contemporanee in ambito teatrale, tra il Living Theatre e Carmelo Bene (un Dario Bellezza potrebbe esemplificarlo). La testimonianza più fedele del clima delle cantine romane degli anni Settanta è raccolta da *Il poeta postumo* di Franco Cordelli. Oltre quella decade, la lettura pubblica si incanala in forme più istituzionalizzate, meno disponibili ad incursioni veementi ma con un’apertura mediatica estesa fino ai talk show. In anni più recenti, invece, in esperienze più recenti di *poetry slam* e di esposizione reale (festival, raduni, etc.), si è rinnovata la pratica della lettura performativa spettacolare.

4. Per altri versi, dagli anni Ottanta, la tendenza alla semplificazione, il ritorno alla dicibilità, la ricostruzione di un tessuto comunicativo si inserisce nella prospettiva di ritrovare una condivisione esterna, ovvero socializzante, del testo individuale. Medietà linguistica e chiarezza retorica negli stili semplici sono finalizzate a veicolare linguisticamente la partecipazione, col rischio di converso che «se si resta troppo aderenti al contingente, privandosi di ogni tensione teorica – e formale –, si finisce per scambiare immediatezza per autenticità», sottraendo al pensiero il valore critico della distinzione, che si rimarca sostanzialmente attraverso processi di formalizzazione.

Insomma, il confronto tra le varie opzioni pone di fronte a un nodo non ancora districato i cui fili intrecciano soggettivismo, oggettività e oggettualità, mimesi ed elaborazione formale, quindi artificiale ed antimimetica, della letteratura.

Il Novecento poetico italiano è stato spesso interpretato come una dialettica tra poetica della parola (D’Annunzio, Ungaretti, l’ermetismo) e poetiche dell’oggetto (Pascoli, i crepuscolari, Saba, Caproni) con qualche indicativa oscillazione della collocazione di Montale.

Una vulgata storiografica e critica davvero troppo diffusa, e francamente logora, insiste a cercare di farci credere all’esistenza, invero astrattamente aprioristica, di una sorta di contrapposizione frontale fra le poetiche dell’analogia (simbolismo, ermetismo, orfismi vari, “parola innamorata”, eccetera eccetera) e le poetiche supposte “referenziali”, dal crepuscolarismo agli sperimentali degli anni Cinquanta. Il che avviene, è chiaro, in nome di un’antitesi (irrigidita e forzatamente politicizzata) fra poesia suggestiva, irrazionale (e dunque reazionaria) e poesia “realista”, raziocinante, critica (e perciò progressista). Sarebbe però ora di smetterla di maneggiare opposizioni così sommarie, che ci inibiscono fra l’altro la comprensione serena delle attitudini fondamentalmente simboliche di tutta la poesia moderna.³⁶

Sarà dunque interessante verificare il trattamento contestuale di elementi realistici in poetiche non realistiche a priori, spezzando il nesso dato per scontato che il loro inserimento corrisponda

³⁶ G. TURCHETTA, *La comunicazione poetica. Il prestigio della poesia difficile* in AA. VV., *Tirature 02 I poeti fra noi. Le forme della poesia nell’età della prosa* a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2002, p. 15.

univocamente ad una rappresentazione naturalistica in senso tardo-ottocentesco oppure neorealistica. La stessa linea oggettuale³⁷ che dai crepuscolari arriva alla neoavanguardia passando per il novecentismo e la linea lombarda si è nutrita di elementi del modernismo, di accenti di ironia o di spaesamento dialettico, conducendo a tipologie ibride di realismo³⁸. Sul modernismo, quale possibile soluzione di equilibrio tra i vari elementi in campo, ci soffermeremo più estesamente in quanto vero e proprio *parterre* per il fenomeno della linea algida qui infine delineata.

0.4 Un'alternativa: il modernismo.

Il termine, molto più in uso nell'ambito delle arti visive³⁹ e dell'architettura⁴⁰, richiede in letteratura ancora alcune precisazioni⁴¹. Fino agli anni Sessanta, la critica raramente lo ha utilizzato, preferendo usare l'aggettivo e sostantivo *modern* in varie e ambigue declinazioni⁴².

Nel 1927 Laura Ridings e Robert Graves parlano di *modernismo poetico*⁴³ per distinguere, all'interno della poesia contemporanea, una ben precisa linea impervia e oscura, caratterizzata dal

³⁷ E' indicativa la definizione che ne dà T. LISA: «La poetica oggettuale si basa infatti su questi due aspetti dell'immanenza: la percezione *sensistica* del contesto storico e l'elencazione del ricordo di tale esperienza», *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 20.

³⁸ cfr. T. LISA, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, op. cit., 2007.

³⁹ L'arte modernista spagnola, il modern style inglese, la corrente russa Modern, l'architettura modernista liberty sono espressioni che confluiscono nell'Art Nouveau, identificabile una corrente di rinnovamento a cavallo fra il XIX e XX secolo.

⁴⁰ Si distinguono due accezioni di modernismo in architettura:

1. il periodo liberty, con particolare riferimento al modernismo catalano: stili architettonici accomunati dall'integrazione tra tradizione e tecnologia, ricercando nuove forme alternative all'architettura industriale e più prossime alla natura (Louis Sullivan a Chicago, Victor Horta a Bruxelles, Henry van de Velde in Belgio, Antoni Gaudí a Barcellona, Otto Wagner e Joseph Maria Olbrich a Vienna e Charles Rennie Mackintosh a Glasgow)

2. il Movimento Moderno, collocato tra le due guerre mondiali, teso al rinnovamento dei caratteri, della progettazione e dei principi dell'architettura, dell'urbanistica e del design. Maestri del Movimento Moderno sono considerati Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe. Questi improntarono i loro progetti a criteri di funzionalità e a concetti estetici rinnovati sulla base dello scopo, delle caratteristiche dei materiali, dell'eleganza del sistema costruttivo e del suo inserimento nel contesto sociale.

⁴¹ Non a caso la rivista «Allegoria» nel 2011 ha dedicato il numero 63 al tema: si vedano in particolare i saggi di: L. SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, pp. 7-29; A. NUCIFORA, *Note sul modernismo angloamericano*, pp. 30-44; V. BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, pp. 66-82; R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, pp. 92-101; preziosi i riferimenti bibliografici che ricostruiscono il contesto letterario di radicamento e lo stato dell'arte della critica.

⁴² L'evoluzione della categoria critica del *modernismo* è ben delineata in M. CALINESCU, *Five faces of modernity. Modernism Avant-Garde Decadence Kitch Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987; G. CIANCI, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, 1991; P. BROOKER (a cura di), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University press, 2010. La prima occorrenza in riferimento a un preciso movimento letterario si riscontra nel 1924 in un articolo del poeta e critico americano John Crowe Ransom sulla rivista «The Fugive», cit. da L. Somigli, cit. p. 9. L'intervento di Ransom, che può essere considerato un vero e proprio manifesto poetico, risale all'imaginismo per desumere due caratteristiche ormai imprescindibili della poesia moderna o modernista: la scelta di una metrica più elastica, capace di adattarsi alle novità di contenuto; e l'«honesty of theme and accuracy of expression», cit. da L. Somigli, op. cit., p. 9. In modo più informale, già nel 1890 esso fu adottato per indicare un gruppo di poeti latino-americani che andavano rielaborando la lezione del simbolismo francese. Sempre la Francia, nella sensibilità romantica mista di intelligenza critica incarnata da Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, Lautreamont, avrebbe ispirato il modernismo angloamericano per cui il vocabolo è divenuto identitario.

⁴³ In R. GRAVES, L. RIDING, *A survey of Modernist Poetry*, London, Heinemann, 1927.

rifiuto degli schemi tradizionali e da una forte carica sperimentale soprattutto a livello formale⁴⁴. La diffusione del termine corrisponde al consolidamento di un canone della letteratura sperimentale (non avanguardistica) angloamericana del primonovecento o *high modernism*: Eliot, Joyce, Pound e Lewis – i cosiddetti «men of 1914» – a cui successivamente sono stati aggregati Yeats, Woolf, Stevens, fino a includere Henry James, Conrad, Hemingway, Faulkner. Non si trattava tuttavia di un movimento letterario consapevole, quanto piuttosto di tendenze convergenti.

Ciò ha fatto sì che il termine *modernismo* potesse poi essere adottato come concetto estetico, più spesso come categoria generica; il ricorso in questo senso si è intensificato in antitesi al post-modernismo, quindi promuovendo una definizione ex negativo rimasta a lungo sul generico.

La critica ha di recente messo il focus sul modernismo anglo-americano per derivarne le caratteristiche trasversali di un corrispettivo estetico. Punto di partenza è il lavoro saggistico di T. S. Eliot. L'opera modernista risulta fondata sul valore primario dell'impersonalità. Le modalità per declinarla sono diverse: le *personae* di Pound, voci di personaggi storici o letterari inventati, o i pittogrammi con la loro immediata evidenza; il correlativo oggettivo di Eliot; il flusso di coscienza. Sono tutte formule che mirano ad opporre l'arte fredda, distaccata, analitica dell'oggettività, alla reazione romantica, eclissando la figura del creatore. Le scelte stilistiche esaltano l'oggettività del reale e spersonalizzano l'autore; tuttavia, per quanto quest'ultimo non voglia essere considerato direttamente portatore o responsabile di comunicare immagini, emozioni, giudizi, idee, ma preferisca lasciarsi attraversare e restituire il flusso della realtà e della tradizione, essendo quelle scelte «sempre demiurgicamente forti»⁴⁵, finiscono per porlo al centro dell'operazione creativa.

Prevalgono infatti processi di metaforizzazione e simbolizzazione, che richiedono una mediazione elaborata da parte dell'autore che fa perno comunque su un intento mimetico. Questo connubio tra allusività, figuratività e realismo, declinato nella tipologia esistenziale, è ciò che rende assolutamente originale e attuale l'esigenza del modernismo. La rappresentazione del mondo si libera gradualmente dalla dimensione aneddotica e i valori che l'opera intende comunicare vengono messi in luce attivamente, non imposti. L'intenzione resta pur sempre di rappresentare, se non una realtà univocamente e chiaramente interpretabile, quanto meno la sua frammentarietà, la sua complessità, la compresenza di interpretazioni possibili. La crisi del soggetto e della realtà circostante viene affrontata ed esplorata, non elusa, restituendo, talvolta con un'ironia peculiare, certezze frammentarie dall'adesione al mondo esterno ed interiore.

D'altronde il rinnovamento delle forme artistico-espressive è funzionale proprio alla svolta epistemologica che segna storicamente l'avvento della modernità. La coscienza antipositivista della crisi delle certezze, nell'interpretazione messa in circolo da Nietzsche, Bergson, Freud, introduce una

⁴⁴ cfr. G. CIANCI, *Modernismo/modernismi*, op. cit. p. 17.

⁴⁵ A. NUCIFORA, op. cit., p. 40.

coscienza del proprio tempo ben diversa da quella dell'avanguardia contemporanea o dei successivi postmoderni e inscindibilmente associata a una percezione specificatamente contemporanea della propria collocazione:

la percezione storica di vivere in un tempo del tutto nuovo, e che la storia contemporanea sia per noi la fonte stessa di significato, che siamo insomma il frutto non del passato ma di un ambiente e scenario che ci circonda e ci avvolge, che la modernità è una nuova coscienza, una condizione della mente umana⁴⁶.

A differenza dell'avanguardia, che sostiene il culto del nuovo opponendo una protesta ostentata contro la tradizione, la rivolta dei modernisti contro il *mainstream* contemporaneo e il rinnovamento della letteratura passano attraverso la rielaborazione della tradizione e si svolgono all'interno del sistema letterario. Le tecniche letterarie e le strategie linguistiche del modernismo sono in grado di dar voce ad un rapporto tra coscienza, mondo e mezzo artistico e di mantenere una dimensione comunicativa. La rappresentazione dei legami con il reale e l'assunzione del mandato artistico sono preservate, nonostante la crisi d'identità e di senso innescata dalla contingenza storica e dalle nuove acquisizioni speculative.

Poche cose come la fotografia di Edward Weston ci restituiscono tangibilmente il senso del modernismo. Muovendo da basi pittorialistiche e con influenze cubiste, la cura delle immagini fissa con nitidezza la realtà sino quasi ad astrarla, smarrendo il punto di vista soggettivo e facendo affiorare il valore della tecnica:

Ciò che registro non è un'interpretazione – la mia idea di ciò che la realtà dovrebbe essere – ma una rivelazione, o piuttosto un superamento della visione soggettiva e umanamente limitata, a favore di una resa assoluta e impersonale.⁴⁷

Registrare la forma fisica delle cose in modo oggettivo non preclude l'originalità né la soggettività del fotografo.

E' possibile comunicare un'idea astratta attraverso la riproduzione esatta del reale e la fotografia può essere il giusto mezzo per farlo.

La vera fotografia non imita in nessun modo, né prende il posto della pittura: ma ha un suo linguaggio e una sua tecnica. La fotografia deve essere *fotografica*. Solo allora ha un valore intrinseco, solo allora le sue qualità possono essere isolate e diventare quindi importanti.⁴⁸

0.5 La passione della realtà.

La presenza di quote di realismo in poesia risulta interessante, oltre che come fenomeno linguistico e stilistico, come indicazione di una tensione extrasoggettiva che si interessa non più soltanto della dimensione introspettiva ma anche di ciò che accade fuori, nel mondo e agli altri, con una curiosità tale da ridimensionare il proprio egocentrismo e da attivare un valore euristico nella lettura. Si badi bene che non si vuole giungere alla conclusione che la poesia soggettiva, personale,

⁴⁶ M. BRADBURY, J. MCFARLANE, *The name and Nature of Modernism*, in *Modernism. A guide to European literature 1890-1930*, Brighton, Harvester Press, 1978, cit. in A. NUCIFORA, op. cit. p. 33.

⁴⁷ Dal diario del 1928 in mostra nella retrospettiva ospitata a Modena tra il 14 settembre e il 9 dicembre 2012.

⁴⁸ Dichiarazione rilasciata in occasione della mostra al Delphic Studio di New York nel 1930, materiali della retrospettiva ospitata a Modena tra il 14 settembre e il 9 dicembre 2012.

individuale sia in toto priva di legittimazione, né viceversa una scrittura che si apre a contenuti plurali sia a priori avvalorata: nell'uno e nell'altro caso la declinazione formale dei contenuti fa la differenza, il *come* si dice coniugando istanze di eloquenza con quelle (a nostro avviso prioritarie) estetiche. Il problema del soggettivismo si è imposto per rinnovare la significanza di un testo individuale per una collettività, dalle caratteristiche profondamente mutate nel tempo. La crisi del soggetto, oltre a impaludarsi nei particolarismi, non ha consentito di maturare un'idea di uomo e di mondo, con una proposta di senso oggettivo e universale per le nostre esperienze.

Il realismo torna dunque a interessare non come mandato meramente documentaristico e referenziale del poeta ma come spia dell'attenzione extrasoggettiva nei confronti del mondo e degli altri, della sensibilità e della coscienza (antropologicamente rilevanti e formativi nella lettura) delle dinamiche in atto nel proprio tempo, dell'intenzione euristica di rielaborare esperienze non soltanto personali ma collettive.

La massima presenza a sé dell'individuo, però, piuttosto che favorire un ripiegamento sui propri ricordi e le proprie fantasticherie, tende a intensificare la percezione di quanto esiste al di fuori dell'io, nella realtà circostante. E la facoltà chiave di questa esperienza è appunto l'*attenzione*.

Ciò che si tratta di cogliere è la particolare apertura del soggetto nei confronti del mondo, una volta che egli sperimenta la sua condizione di singolarità.

La soglia che in tale esperienza emerge non è quella tra l'io e se stesso, in una sorta di ripiegamento riflessivo ed egocentrico, ma quella tra l'individuo come membro di un ordine sociale e culturale e l'individuo come singolo.⁴⁹

Così Andrea Inglese. Tornano pertinenti le parole di Zanzotto che hanno ispirato il titolo di questa ricerca e che pongono demarcazioni tra il sentimento del tempo, la sua espressione, i vari "realismi" o altri -ismi. Nel 1955 l'autore faceva il punto sulla *Situazione della letteratura*⁵⁰, prendendo in conclusione le distanze in modo esplicito dal clamore dello pseudo-*engagement* neorealistico:

Non mette nemmeno conto di parlare di quella grossolana, acritica approssimazione ad un aspetto parziale e scarsamente interessante della realtà, che oggi si osa chiamare "realismo", mentre per la poesia esso apparve a priori come un non senso [...] con qualunque tinteggio, esso non importa, non c'importa, non ci fa temere di dover dire «sospirando io non c'era», perché ignora troppe cose che si fanno anche troppo (perciò non sa rispondere) perché, infine, non ha *la passione della realtà*.

Il termine *passione* rinvia alla compresenza di attrazione e compassione, nella matrice latina di *cum-patire*: esprime dunque un sentimento di partecipazione alla realtà non epidermico, bensì empatico. Già Cortellessa accostava la precedente citazione ad un passo di Starobinski assolutamente pertinente al di là del contesto di catastrofe storica da cui origina:

se il poeta è il testimone della storia davanti all'eternità, per altri versi esso è anche il testimone dell'eternità di fronte al mondo in cui vive [...] è inutile stabilire fra il poeta e la storia il rapporto che esiste tra lo spettatore e lo spettacolo [...] la responsabilità del poeta è piuttosto di conferire all'evento

⁴⁹ A. INGLESE, *Per una critica telescopica: genere lirico e sfondi antropologici*, in «Ulisse», n. 11, pp. 38-39.

⁵⁰ A. ZANZOTTO, *Situazione della letteratura*, inedito raccolto in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Meridiani Mondadori, 1999, pp. 1087-1094.

storico la qualità di evento interiore, di esprimerlo nella *lingua lirica del sentimento* piuttosto che in quella del giudizio e dell'esortazione [...]. La poesia interiorizza la storia.⁵¹

La poesia certamente è una «seconda natura», ricordava Andrea, e «ha un lato che sfugge alla storia e alla stessa cultura come fatto storico», tuttavia «la rugosa realtà preme d'intorno» ad essa⁵². In *Situazione della letteratura*, si stendeva una panoramica dal primo Novecento fino ai propri giorni, sottoposti alla minaccia del nucleare delle pseudo-democrazie e alla stasi di ogni promessa paligenetica preresistenziale, in una linea di continuità incisa da una *crisi*, un vero e proprio «squilibrio spirituale» dell'umanità. Questa percezione, che negli anni della Ricostruzione poteva essere denigrata come sterile variante del *pessimismo*, è stata imposta nel tempo e dai tempi come un'«alterazione psichica», che va ben al di là della presa di coscienza di inizio Novecento.

Dimostrando una predilezione per il modernismo dell'*entre deux guerres*, Zanzotto ricorda «una pelle di zigrino su cui già si muoveva una ricerca letteraria che volesse avere un senso *umano* sufficiente a giustificarla»: pur nel clima del crollo di ogni sistema, «sopravviveva una larva di audacia», «il margine per qualche “scommessa”, “invenzione” o “gioco”», «una vitalità sulle rovine». Egli accenna alla «lezione di verità e di libertà» di Ungaretti, alla fertilità dell'assurdo *amour* di Eluard, alla spinta evasiva ed eversiva di Valéry, alla solidità dell'Essere in Montale⁵³, come esempi riconducibili al titanismo leopardiano. Vi è dunque una continuità nell'*impegno morale e sociale*⁵⁴ contro l'afasia, lo sfregio, la disperazione indotta da una brutalità che non si è limitata ad esprimersi nei sommi conflitti ma di cui l'eco si prolunga⁵⁵. L'incapacità di rinnovare il linguaggio segna la discontinuità.

«Un richiamo alla responsabilità, all'eticità della scrittura, dopo anni in cui essa ha mirato prevalentemente al proprio costituirsi o, all'opposto, al proprio disseminarsi» stanno oggi aprendo

⁵¹ J. STAROBINSKI, *Introduction à la poésie de l'événement* (1943) raccolto ne *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Genève, ZOE, 1999, pp. 9-19, cit. e trad. da A. CORTELESSA, ne *La fisica del senso*, cit. p. 89.

⁵² A quasi cinquant'anni di distanza Zanzotto ribadirà: «Anche la più astratta delle poesie esprime un ambiente, un momento storico, e ne riflette le tensioni. Comunica in ogni caso un presente reale. Dà la sintesi, il succo di un'epoca storica persino nelle sfumature. Il senso del tempo, come è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima», A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 57-58.

⁵³ Lo stesso ermetismo viene proposto in una chiave di lettura che rileva l'«ostinazione davanti alla inesprimibilità di una testa di Medusa, una volontà di comunicazione e quindi di realizzazione interiore» con cui si esorcizzavano «verità necessariamente sinistre».

⁵⁴ «il desiderio di “impegno” (né è detto per questo che sia privo di una velleità morale) somiglia molto da vicino a una necessità di difesa biologica contro demoni scatenati, non nasce certo da una traboccante ricchezza di vita che gioiosamente voglia instaurare un nuovo e migliore mondo spirituale. Anche gl'ideali etici oggi, se ci sono, hanno il loro baco dentro». p. 1092.

⁵⁵ Ib. [...] «la pace che seguì, lacerata da una doppia “verità”, minata dal terrore atomico, dimostrava come anche nella pare di umanità meno infetta covassero malattie che erano state del nazismo; con la quale blasfema leggerezza, si volesse ammantare, o addirittura spacciare la stessa merce sotto parole grandissime. Mac Carthy e gl'inquisitori di Praga dimostravano che nemmeno una meravigliosa tradizione di libertà o la presenza di un altissimo ideale etico quale la realizzazione della giustizia sociale erano sufficienti ad arginare la marea *sub-umana*. E poi che qui si deve parlare particolarmente del rapporto tra società e cultura (e letteratura) in Italia, baserà pensare alla vera e propria *costernazione* che s'impadronisce di chi voglia sperare guardandosi intorno; guardando, se si vuole, anche al quadro politico: i fossili idioti del passato, un futuro già mummificato in formule (se dovrà essere futuro) e un presente che sembra far di tutto per scoraggiare ogni fermento positivo che potrebbe vivificarlo [...]» pp. 1090-91.

una nuova e più aggiornata fase in cui «il senso della storia è senza storicismo, il senso dell'etica è senza morale precostituita e il senso dell'impegno civile è senza più nazione e popolo»⁵⁶, all'insegna del cosmopolitismo. Si sta facendo largo una parola poetica con una presa «ad artiglio» sul reale⁵⁷, nel senso che si pone l'osservazione e la penetrazione del reale come focus di una specifica *attenzione* con intenti euristici, che sappiano essere all'altezza di un classicismo moderno.

Evidentemente la società letteraria registra nuove priorità di riflessione, più aderenti alle problematiche collettive. Non è un caso che parallelamente fenomeni affini si svolgano nella narrativa italiana contemporanea, il cui dibattito è stato animato più di recente prima dalla *new italian epic* e poi dal "neoneorealismo"⁵⁸. Secondo De Cataldo, l'elemento portante che contraddistingue queste tendenze è l'«insofferenza per l'angusto recinto dell' introspezione e del solipsismo», che si declina non in pura critica o denuncia ma nel tentativo di «definire una complessità oltre la superficie dei luoghi comuni»⁵⁹. Sono opere che, più che limitarsi alla trasposizione di un messaggio di protesta o di antagonismo puro, suggeriscono domande o svelano inquietanti corrispondenze, forzando il lettore a dubitare di opinioni e notizie preconfezionate.

Che la ripresa di contenuti di più ampio interesse e di autentica argomentazione miri ad un pubblico più ampio degli *happy few* è operazione di dubbia intelligenza di marketing.

Forse, più semplicemente, il postmodernismo è finito.

⁵⁶ N. LORENZINI, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 184.

⁵⁷ G. LADOLFI, *Poeti italiani del Duemila*, op. cit.

⁵⁸ In letteratura i nomi corrispondono più o meno a quelli annoverati per il «New Italian Epic»: Wu Ming, Camilleri, Lucarelli, Parlotto, Ammaniti, De Cataldo, Saviano, Genna. Si aggiungono registi di cinema e teatro: Paolini, Celestini, Emma Dante, etc.

⁵⁹ G. DE CATALDO, *Raccontare l'Italia senza avere paura di sporcarsi le mani*, domenicale del «Sole24Ore», 8 giugno 2008. Altri tratti tipici del nuovo sentire comune sono: «la ricerca di un codice di comunicazione con un numero sempre crescente di lettori», «la preferenza per storie di ampio respiro», «la repulsione verso il gaio gioco letterario di impronta postmoderna», infine la «tenace volontà di sporcarsi le mani».

NOVECENTO IN TRE TEMPI

I.1 I tempo

Quando inizia il Novecento? Per Mengaldo, ad esempio, nel 1903, con la pubblicazione delle prime due raccolte di Govoni e l'esordio di Corazzini, mentre Pascoli rilascia i *Canti di Castelvecchio* e D'Annunzio l'*Elettra* e l'*Alcione*. Ma il medesimo critico mette in dubbio il taglio così operato rendendo omaggio al maestro Contini che aveva considerato un'unità storico-letteraria a partire dall'unificazione d'Italia e mantenendo la linea di continuità (esistente) tra crepuscolari euristi da una parte del secolo e veristi, scapigliati, tardo simbolisti dall'altra¹.

Dunque che una soglia sia pretestuosa, arbitraria o meno, è un dubbio lecito per qualsiasi demarcazione rigida di cosiddetti “periodi” che vivono nella continuità oltre che nel cambiamento – e lo facciamo nostro. Semmai determinanti per la storicizzazione sono i nodi in cui l'intreccio di volta in volta si coagula per poi diramarsi.

La poesia che si riconosce appartenere al Novecento dimostra il superamento – o meglio l'«attraversamento» (Montale) – dei predecessori: la triade Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Più che della loro liquidazione, si tratta di un'elaborazione attraverso un'opposizione dialettica, da cui risulta una continuità dal punto di vista linguistico e formale e una discontinuità dal punto di vista ideologico. Caduta l'immagine del poeta-vate, entra in crisi prima il rapporto con le cose e poi con il linguaggio che le rappresenta. La cesura con l'Ottocento risulta più decisa in base all'emersione di una coscienza di sé divulgata attraverso manifesti e riviste, dove le fazioni interne al «partito degli intellettuali» trovano un terreno vergine e privilegiato di manifestazione, di socializzazione, di pubblicizzazione. Il quindicennio delle avanguardie (crepuscolarismo, vocianesimo, futurismo) dal 1903 al 1919 è una fase di incubazione che converge – fuori programma – su una vera e propria *koiné* stilistica: ovvero un linguaggio largamente unitario che acquisisce il verso libero, l'apertura lessicale, l'integrazione del parlato e l'intensificazione espressionistica, l'orizzonte urbano e della

¹ Per l'intero capitolo ci si è avvalsi complessivamente di:
P. V. MENGALDO, *Poeti del primo Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.
R. LUPERINI, *Il Novecento apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.
G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991.
R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione. antologia della letteratura italiana*, Palumbo, Palermo, 1998.
N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1991.
P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

nuova società di massa; la spinta futurista alla distruzione degli schemi tradizionali si innesta inoltre in una più ampia tendenza di emancipazione dalle forme canoniche e dai rapporti e dalle interferenze con altri generi.

Queste esperienze sono significative per mettere a punto l'*entre deux guerres*, in cui il cosiddetto ripristino di forme poetiche più tradizionali – in particolare la lirica – passa attraverso un intenso rinnovamento mutuato dall'interno grazie alla lezione delle avanguardie. La lettura di un “ritorno all'ordine”, di una semplice restaurazione di uno status ante quem, di un'alternanza manichea tra avanguardia e classicismo non rende merito alla fertilità dei primi movimenti di rottura e all'assimilazione dei loro risultati in un dettato che cerca nuova compostezza e un ricongiungimento impiegata su tanto con la tradizione italiana, quanto con la contemporaneità europea.

Sull'intero vecchio continente, il confronto si gioca eminentemente tra espressionismo e simbolismo classicista. Una visione a maglie strette inoltre non evidenzia l'autonomia di personalità come Montale, nelle quali l'intersezione simultanea di fasci diacronici si coagula in sviluppi di volta in volta originali.

Di simili semplificazioni è rispecchiamento anche l'ipostasi del “novecentismo”. L'etichetta fu «Officina» in maniera spregiativa per identificare la tendenza che, da un punto di vista collocato negli anni Cinquanta, appariva *predominante* e distintiva: la lirica pura e l'ermetismo. Oggi la lettura può essere estesa a comprendere il ripristino della lirica *tout court*: mentre il futurismo viene inquadrato negli apparati del regime fascista, tra gli anni Venti e Quaranta, a partire da un modello petrarchista che ripropone un soggetto solitario ed assoluto, l'astrazione di quest'ultimo marca sempre di più lo scioglimento dei legami funzionali con la comunicazione sociale e riesce al massimo a proiettare la propria interiorità all'esterno senza alcuna esigenza di riproduzione della realtà.

Le modulazioni di un simile soggetto risultano variegata e tre sono le opere identificate a capofila di altrettanti filoni di lunga durata nella produzione letteraria italiana.

Nel 1923 esce la prima edizione italiana de *L'allegria* di Ungaretti (col titolo *Il Porto Sepolto* e prefazione di Mussolini): tra indizi espressionistici prevalgono la valorizzazione lirica della soggettività e la concezione della parola come fonte privilegiata di verità. La lezione di Ungaretti, che media quella del Simbolismo, si precisa nel *Sentimento del tempo* (1933): di matrice francese è il gusto analogico e di orientamento reazionario il ritorno a un linguaggio alto, ad un codice puro.

La lirica pura degli anni Venti tende a una poesia di sensazioni musicali, in una dimensione intima-esistenziale a cui sono estranee riflessioni filosofiche, etiche, politiche, in un moto comunque di fuga dalle scorie storiche e culturali. L'ermetismo degli anni Trenta (Gatto, Luzi,

Parronchi, Bigongiari) si rinserra ulteriormente in un *trobar clous* influenzato dalla teoria simbolista delle corrispondenze e dalle tecniche oniriche del surrealismo francese ricreando rapporti liberi tra le immagini al di fuori di un repertorio consolidato.

Nel 1925 escono gli *Ossi di seppia* di Montale, che serbano l'impronta dello sperimentalismo avanguardistico e al tempo stesso si ricollegano al simbolismo, mettendolo però in crisi: prevarrà infatti la matrice dell'allegorismo dantesco per una poesia via via più metafisica, a cui guarderanno Luzi, Sereni, Zanzotto e Giudici.

Se la presenza di Montale anima e frastaglia la linea antinovecentista, nel 1921 è chiaro che con la prima edizione del *Canzoniere* Saba ne è il capostipite. Ad essa si ricollega in particolare Pasolini, risalendo poi all'impressionismo di Pascoli attraverso Penna; ne entreranno a far parte anche Penna, Pavese, Noventa, Caproni, Bertolucci. Si tratta di un filone estraneo alla tradizione simbolista e alle sperimentazioni avanguardistiche, che riattiva la tradizione petrarchesco-leopardiana; fonde elementi realistici ed impressionistici, lirismo e narrativa, tensioni psicologiche soggettive e tematiche civili, tradizione metrica e concentrazione espressiva.

E' dunque indubbio che la prima metà del Novecento produca una varietà di stili coesi ma osmotici, che convergono nella radicale opposizione alla poesia di fine secolo, mentre proseguono un rapporto complesso di continuità e cambiamento della tradizione. Le avanguardie italiane, futuristi in prima linea, sono ancora debitrice della cultura ottocentesca, senza farsi portatori di valori del futuro: la loro polemica si nutre di elementi obsoleti, come la concezione analogica, sostanzialmente simbolista e impressionista del fare poetico, il valore assoluto e protagonista dell'io, l'esaltazione del progresso, ovvero del mito ideologico più diffuso nella borghesia ottocentesca. La rottura più radicale con la tradizione ottocentesca è condotta in modo più sobrio dai modernisti, che, pur guardandosi bene dal fare tabula rasa del passato, esprimono in modo più netto la crisi dei fondamenti del significato e il senso di estraneità e di spaesamento dell'artista moderno agli inizi del secolo.

I.1.1 Una lingua plurale²

Fin dall'inizio del Novecento «è viva e fertile un'opzione poetica che non rompe del tutto con la tradizione e al tempo stesso si apre al linguaggio comune e quotidiano», all'insegna dell'«usualità»³. La comunanza tra il mondo letterario e il mondo quotidiano, tra l'autore e i lettori, come abbiamo visto, si carica di valenze ideologiche in particolare nel secondo dopoguerra ma «è un processo le

² V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993; E. TESTA, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, «Moderna», n.2, 2001, pp. 117-129.

³ V. COLETTI, op. cit., p. 443.

cui ragioni letterarie e ideologiche stanno già nella poesia romantica»⁴ e i cui riscontri formali si colgono con chiarezza solo nel tardo Ottocento. In questo lungo periodo si riconfigura la compagine dei lettori: la loro identità, la loro formazione, la loro relazione con l'oggetto letterario. Quella dei letterati non è esente da analoghe trasformazioni, anzi subisce un processo di proletarizzazione e massificazione per cui il punto di congiuntura tra la relativa «usualità» – ciò che è comune e familiare per i lettori e ciò che lo è per gli scrittori – si avvicina sempre più. Chi si esprime in versi proviene da un background sempre meno esclusivo, meno colto e purista, espressione non più di un'élite quanto della *middle class*. Al termine del processo, sarà l'incursione letteraria a risultare effrazione.

La lingua poetica registra anche l'estensione della realtà rappresentabile, inserendo tematiche, soggetti, luoghi prima esclusi dalla trattazione poetica. La progressiva marginalizzazione dell'antico fa un salto quantitativo e qualitativo a cavallo dei due secoli. Il cozzo dell'aulico contro il prosaico che contraddistingue i crepuscolari è una miscela ancora calcolata per stupire o deludere, con ironia o provocazione. Già in Saba aulicismi e quotidianità convivono in un tono medio; la *scelta* dell'attualità linguistica è più consapevole e cordiale, intesa come opzione d'immediatezza e di narratività. Il cuneo di *Lavorare stanca* negli anni dell'ermetismo (Pavese, 1936) dimostrerà come adattare l'italiano propriamente *popolare* alle strutture poetiche, rimodulate nella ritmica di un flusso di coscienza scandito da un'iteratività altra rispetto alla regolarità della metrica tradizionale.

La poesia converge dunque verso la prosa e la traiettoria amplifica ciò che accade nel resto della letteratura. Lo statuto distinto del vocabolario della poesia viene abolito. Da una parte le varietà dell'italiano parlato (italiano medio, italiano standard), senza necessariamente passare per eccessi oralizzanti, vengono accolte in una lingua poetica che si presenta più «affabile», più leggibile. Dall'altra sono caduti sia la funzione di modellizzazione secondaria⁵, sia i preconcetti ideologici e formali che presiedevano al prelievo di forme di parlato. Attualmente le scelte lessicali riflettono generalmente posizioni individuali, «tutt'al più riconducibili a generiche opzioni di fondo o di tendenza».

Secondo Enrico Testa:

Le due posizioni più rilevanti possono essere riassunte in questi termini: a chi persegue una riproposizione (ora pacata ora drammaticamente complessa) della fisiologia della lingua (che non contempla necessariamente la ricerca della parola “strana”) si contrappongono coloro che ritengono invece che il termine comunque “bizzarro”, per arcaismo o altra matrice, valga più di ogni altra carta al tavolo della poesia; la quale finisce così per coincidere con un lavoro sulla lingua, sottoposta come un corpo inerte a continue violazioni perché si rianimi ed esprima quanto ha da esprimere⁶.

⁴ Ivi, p. 389.

⁵ cfr. LOTMAN.

⁶ E. TESTA, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, op. cit., p. 127.

Tende dunque ancora a demarcarsi il cozzo dell'aulico col prosaico, ma in una prospettiva inversa rispetto alle origini della contemporaneità: sarà via via la marca letteraria a distinguersi come sporgenza significativa su un tessuto piano e a dover essere giustificata, perché confluisce nell'ambito dell'interstualità rispetto ad una tradizione non più univoca e condivisa. L'assemblaggio dei vari registri fatica invece a manifestare una scelta intenzionale e non corrisponde (tranne in alcune eccezioni) ad un'effettiva plurivocità di punti di vista distinti dal soggetto; quest'ultimo risulta piuttosto immerso nei materiali linguistici.

La trama di fondo di questo intreccio continua a verificare la propria tenuta poetica su altri piani strutturali. La lingua della poesia e la sua prosaicizzazione non si risolvono nella questione lessicale. Liquidata la metrica con un concetto di ritmica⁷, restano ancora valide le opzioni linguistiche e stilistiche che distinguono l'ordito poetico da quello prosaico e che definiscono uno *scarto*⁸. E' su queste strutture che si è posta maggiormente attenzione, dando per familiari la medietà e l'attualizzazione lessicali.

I.1.2 Il modernismo italiano

In Italia fino agli anni Sessanta l'accezione di *modernismo* era declinata ancora⁹ in senso dispregiativo come modernolatria o parodia della modernità. Tutto ciò che si colloca tra fine Ottocento e neorealismo ha subito l'egemonia dell'etichetta del decadentismo o l'assemblaggio in fenomeni *parziali* derivati dell'espressionismo quali il frammentismo, il nuovo realismo, il realismo borghese, l'ermetismo.

In prosa i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* pubblicati in rivista nel 1915 e poi in volume nel 1925 segnano i limiti cronologici¹⁰ del realismo modernista, ovvero di una letteratura sperimentale e antinaturalista. In essa rientrano, oltre a Pirandello nel suo periodo più innovativo, le scritture di Svevo, Tozzi, l'appendice posteriore di Gadda: si tratta di autori che riescono a «superare la violenza della rivolta per realizzare nuovi flussi narrativi o rilevanti opere poetiche [...] ricomponendo le forme letterarie della tradizione»¹¹. Non siamo di fronte a un atteggiamento storico generale o a un movimento aggregativo ma ad una *prassi* artistica concreta e prevalentemente isolata.

⁷ La trattazione della metrica del Novecento risulta un capitolo troppo vasto per essere qui trattato. Si legga una conferma da ultimo nella postfazione di G. LADOLFI a *La generazione entrante. Poeti nati negli Anni Ottanta*, Borgomanero, Ladolfi, 2011: «In generale hanno recuperato il senso della metrica intesa come necessità di un ritmo intrinseco al verso e alla parola, che conferisce dignità al “fare poesia”» p. 162.

⁸ La *cultura dello scarto* è stata vero e proprio appannaggio dell'ermetismo. Cfr. COLETTI e MENGALDO.

⁹ ad es. R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962.

¹⁰ La discussione è aperta. Riguarda ad esempio la collocazione del verismo, scuola contigua al realismo ottocentesco ma capace di attivare uno scatto più attuale.

¹¹ V. BALDI, op. cit., p. 73.

In poesia, secondo Romano Luperini¹², la prima generazione modernista della poesia italiana è rappresentata dalla linea che dai crepuscolari arriva al primo Montale attraverso Sbarbaro, attorno a cui ruotano le esperienze di Palazzeschi e Rebora: essi si fanno portavoce della coscienza di una radicale separazione dal passato (in particolare dalla triade Carducci, Pascoli, D'Annunzio), nettamente distinta dal simbolismo decadente di fine secolo (specie con la sua pretesa di sublime) ed influenzata dalle avanguardie europee nel tono, nel linguaggio, nello stile. La consapevolezza della crisi del senso, quindi del declino del ruolo del poeta-vate, modula un senso di esclusione e di estraneità rispetto alla società e alla natura attraverso i registri dell'indifferenza, del sonnambulismo o all'opposto dell'ironia.

Ungaretti condivide inizialmente con questa linea il tema dell'esilio, dello spaesamento, dell'esclusione; ma se ne differenzia, poi, insieme a Saba anticipando (sempre secondo Luperini) una seconda fase, più avanzata, del modernismo italiano, all'insegna di una ritrovata intesa col mondo. *Le occasioni*, *Sentimento del tempo*, *Cuor morituro* hanno un tratto modernista comune: «la ricostruzione del senso attraverso procedimenti di tipo epifanico e allegorico (è il caso di Montale), di tipo simbolistico (Ungaretti) e di tipo analitico e freudiano (Saba)»¹³.

Anche il rapporto con la tradizione si fa più robusto e consapevole, ispirato a una sorta di inedito *classicismo modernista*, declinato in modi originali e sostanzialmente fra loro alternativi: se Saba persegue il modello del *Canzoniere* e mira, come scrive Montale, a un «classicismo *sui generis* e quasi paradossale», Montale stesso persegue una forma di classicismo dantesco, mentre Ungaretti si ricollega alla linea Petrarca-Leopardi, seppure ibridandola con la lezione di Mallarmé [...] e con quella dei barocchi [...]. Tutt'e tre rifiutano l'immediatezza delle avanguardie, opponendole l'esigenza di una mediazione. Alla *tabula rasa* del passato teorizzata da futuristi e surrealisti oppongono il valore della memoria [...]¹⁴.

Proprio questa «esigenza di una mediazione» può definire l'aspirazione di un classicismo moderno o paradossale nella misura in cui riesce a far convivere tradizione e un'innovazione capace di rispondere alle istanze dell'attualità¹⁵.

¹² R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, op. cit., p. 94.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Nelle forme composte delle *Occasioni* di Montale si percepiscono le oscillazioni e le intermittenze di Proust, le epifanie di Joyce, il correlativo oggettivo di Eliot; nel *Sentimento del tempo* Ungaretti risale a Petrarca, Leopardi, al momento «omerico» delle origini, pur provenendo dal frammentismo e attingendo da una parte al barocco, dall'altra alla poesia pura di matrice simbolista. cfr. R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, op. cit., p. 100.

I.2 Il tempo

Nell'immediato dopoguerra, il clima ideologico della "ricostruzione nazionale"¹⁶ e la coscienza che essa non doveva riguardare solo l'aspetto economico del paese, investirono di un nuovo mandato storico-sociale gli intellettuali. Si tratta di un'accelerazione che evidenzia processi già in atto nel corso degli anni Quaranta: «Corrente» era stata in questo senso una redazione esemplare. In seguito alla caduta del regime fascista, nacquero nuove riviste, alcune più legate alla cultura («Il ponte», «Belfagor»), altre più sottoposte al controllo del Pci («Rinascita», «Società»); il periodico più importante fu «Il Politecnico», diretto da Elio Vittorini fra il settembre 1945 e il dicembre 1947, con l'intento specifico di fornire agli intellettuali un organo per concorrere alla ricostruzione nazionale.

Quest'atmosfera diede nuovi spunti al fermento critico in particolare attorno al cinema e al romanzo. Già il contatto con la narrativa americana e il magistero estetico di personaggi come Banfi e Anceschi, orientando l'estetica al pragmatismo e alla fenomenologia, quindi a un'istanza storico-esperienziale, avevano alimentato l'interesse per un'espressione poetica più vicina alle cose e alle persone. Lo raccolsero da una parte la poesia neorealista, dall'altra i prosecutori della linea cosiddetta antinovecentista. Tuttavia l'insistenza sul '45 come spartiacque non solo politico ma anche letterario va contenuta da altre evidenze: l'area del cosiddetto fascismo di sinistra aveva riconfigurato già negli anni Trenta le aspettative di rappresentatività della letteratura¹⁷. Inoltre, l'apertura a discipline di circuitazione internazionale, come la fenomenologia, le scienze umane, lo strutturalismo, affermarono la consapevolezza che la poesia è un fatto storico e si nutre di altro da sé. Le lezioni di Freud, Marx, Gramsci, all'ordine della discussione quotidiana, indicavano un *continuum* di *realia* da cui l'espressione letteraria affiorava, influenzata e plasmata.

I.2.1 Il tempo del neorealismo in poesia

L'etichetta del neorealismo si adattò alla poesia dopo il cinema e la narrativa, indicativamente nel '43, sviluppando il difficile confronto tra le istanze della cultura e quelle del progressismo comunista, fino al fatidico '56.

Alla radice di questa produzione c'è la Resistenza. Tuttavia le espressioni maturate allora, in

¹⁶ R. LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, ed. Ideologie, 1971.

¹⁷ Il neorealismo del dopoguerra va distinto dal nuovo realismo degli anni Trenta. Il primo in ordine di tempo aveva motivazioni letterarie, il secondo di ordine sociale. Sul piano letterario medesimi sono i modelli: il verismo di Verga, la letteratura americana; medesimi i protagonisti: Vittorini, Pavese, Moravia; analoga l'idealizzazione del ruolo dell'intellettuale. L'orizzonte d'attesa in cui prolifera il neorealismo è tuttavia ben mutato: il mandato sociale dell'intellettuale nei confronti della massa e l'ideale committenza da parte dei partiti di sinistra ridefiniscono il rapporto emittente-destinatario. Inoltre, il neorealismo, nato come fenomeno spontaneo legato alle testimonianze dirette (cronache, memorie, diari), a partire dal '48 codifica una letterarietà oscillante tra adesione al realismo socialista e inquadramento in una precettistica partitica.

contemporanea all'occupazione nazifascista o immediatamente successive, non poterono esercitare alcun influsso effettivo. Gran parte degli scrittori italiani, residente a Roma e nell'Italia meridionale, non aveva avuto praticamente occasione di vivere quell'esperienza. E' più opportuno parlare – secondo una celebre formula di Sciascia – di poesia *sulla* Resistenza, non *della* Resistenza, considerandola una rielaborazione.

Quel tipo di produzione ebbe tuttavia un'influenza sulla codificazione della poesia neorealista.

Ne assorbì il concetto di *impegno*, in linea con gli antecedenti risorgimentali. La tematica, impregnata di sofferenza materiale, presentava motivi completamente nuovi nell'esperienza lirica del Novecento. Il peso specifico della parola torna ad essere il suo significato più immediato, senza sofisticazioni stilistiche: il linguaggio, rivolto a un pubblico vastissimo, si fa comunicativo, piano, comprensibile; vi concorrono i pochi espedienti retorici, di ascendenza epico-popolare.

Si sosteneva infatti la necessità di una scrittura impegnata in senso politico e “disimpegnata” sul piano formale. Se ne fecero portavoce soprattutto le riviste «La strada» ('46-48) di Roma e «Momenti» ('48-54) di Torino. L'obiettivo polemico primario in poesia era l'ermetismo, considerato un inutile spreco di valori fonici e figurativi per esprimere l'egotismo autoriale. La tendenza neorealistica puntava ad una rottura della *convenzione* lirica *tout court*, a favore della ricerca di una lingua spontanea e immediata, prosaica e comunicativa. Contro la lirica (individualista), andava coltivata l'epica e la cronaca, descrivendo situazioni collettive e stati d'animo popolari. Per questa via si poteva rendere di nuovo attivo e connesso il rapporto tra autore e realtà.

Ma i propositi restarono indeterminati e il linguaggio del reale una chimera. Il risultato maggiore fu la diffusione di una poesia diretta, che pretendeva di convalidare forme espressive spontanee e disordinate attraverso contenuti d'interesse sociale. Ben altro rispetto al verismo, di cui mancava il solido impianto e il rapporto tra “coralità” e “tipicità”; più in generale oggi la critica tende a distinguere il neorealismo dal realismo per una marca di velleitarismo. Prevalsero un'impostazione ideologica e acritica, l'enfasi oratoria, la retorica populistica, il tutto con un'applicazione aprioristica. Il fenomeno più frequente è quello di una descrizione di frammenti del reale accostati l'uno all'altro su uno stesso piano di valori, senza discriminazioni, al limite dell'intercambiabile, privi di un'autentica necessità di presenza e connessione. Al descrittivismo più esasperato (bozzettismo, interni crepuscolari, espressionismo traumatizzato) si alternavano messaggi programmatici, dai toni rialzati, nonostante la crisi dell'intellettuale fosse dichiarata ed esposta in modi irrisolti. Addirittura Maria Corti, tra le caratteristiche distintive del neorealismo, individuava la «contraddittorietà che ha alla base la contraddizione stessa del contesto socio-culturale», ovvero quella tra «mentalità borghese ancora attiva e coscienza affiorante di un futuro

socialmente diverso»¹⁸.

In poesia il neorealismo dunque non riuscì a mettere veramente in discussione i modelli della lirica, anzi, sembra che l'intera esperienza delle avanguardie venga saltata a piè pari, mentre la pesantezza della visione naturalistica viene alleggerita da innesti sentimentalistici di maniera. Anche l'esperienza *sui generis* di Saba, che già indicava forme di attenzione e rappresentazione della realtà ben più interessanti e tutt'altro che piattamente impressionistiche, venne elusa.

Il fermento critico concomitante contribuì comunque alla riflessione e convalidò l'abbassamento stilistico e il rinnovamento linguistico in corso nel movimento complessivo della poesia. Alcune acquisizioni si stratificarono nella coscienza letteraria dell'epoca in un impasto linguistico e tonale differenziale: la comunicatività come funzione primaria del sistema letterario, moduli espressivi biunivoci, effetti di plurilinguismo e plurilistilismo, il recupero di metri e ritmi ottocenteschi e in genere del vocianesimo.

Viceversa, alcuni poeti lirici già rivelatisi prima della guerra (ad esempio Quasimodo e Gatto) tentarono di sovrapporre il loro linguaggio alla nuova realtà sociale, esprimendo le tematiche più urgenti: ne emerse un miscuglio ermetico-neorealistico di rilievo.

Alla poetica del neorealismo si deve tuttavia da una parte il rilancio della poesia dialettale, che comunque vantava una tradizione di alta limatura (nel primo Novecento valga per tutti Delio Tessa); dall'altra la divulgazione di modelli internazionali: Majakovskij, Brecht, García Lorca, Neruda, Eluard, Aragon, Lee Masters.

I.2.2 L'ultimo tempo dell'ermetismo

L'ermetismo veniva avvertito come un'esperienza compromessa col fascismo. Nella nozione tipica di *assenza* si percepiva l'eco del *disimpegno* e in generale troppo pesante risultava il fardello di astrattezza e astoricità. Tuttavia un insieme di influenze concorreva sì al suo superamento, ma per vie estranee alla programmaticità del neorealismo e spesso interne all'ermetismo stesso. I suoi stessi esponenti non poterono restare i medesimi: il clima intimista e rarefatto dei primi versi non resse di fronte alla violenza della guerra e alle nuove tensioni sociali. Quasimodo e Gatto sono un esempio di come le istanze d'impegno civile possano esprimersi in forme liriche e musicali non lontane dal gusto ermetico. Alla lunga l'urgenza dei nuovi temi incrina quella forma levigata: il verso si fa più lungo e irregolare, il lessico accoglie le voci della nuova realtà, il monologo intimista si converte in dialogo e discorso, in un difficile compromesso con un persistente sostrato di lirismo.

Non si trascuri tuttavia una sorta di "ermertismo inquieto" (Caproni, Sereni, Bertolucci; nel

¹⁸ M. CORTI, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

dopoguerra, sulla loro scia Luzi e Zanzotto) che già si era espresso negli anni Trenta iniettando elementi critici; né la linea specificatamente lombarda indicata da Anceschi che ricorreva a un simbolismo non allusivo ma oggettivo. Gli esponenti di queste frange consentirono un trapasso morbido perché in loro il soggetto non aveva già prima nulla di metafisico ma tendeva ad esprimere la propria contingenza e temporalità storica. Più in generale la nozione di *assenza* va ripensata nell'accezione di *attesa*: «l'intera intellettualità italiana aveva appreso un nuovo modo di guardare al proprio inserimento nella storia e nelle questioni etiche, [...] con uno spostamento del proprio centro d'attenzione verso un accrescimento della sensibilità nell'ascoltazione di sé e dell'altro»¹⁹. C'è dunque un aspetto transitivo della poesia ermetica rispetto alla Storia, dall'abbandono del solipsismo verso la riconquista del significato delle relazioni interpersonali.

I.2.3 Tempo di cambiamento

«Un'incisione più netta si evidenzia, a conti fatti, un decennio più tardi»²⁰: il 1956 è l'anno della *Bufera* di Montale, di *Laborintus* di Sanguineti, del *Passaggio di Enea* di Caproni, di un anno dopo sono *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini e *Onore del Vero* di Luzi; tutte opere assai diverse e distintive.

Già tra alcuni poeti meno toccati dall'esperienza ermetica ed esorditi nell'immediato dopoguerra (Pasolini, *Poesie a Casarsa*, 1942; Fortini, *Foglio di via e altri versi*, 1946; Giudici, *Fiori d'improvviso*, 1953) c'è una tendenza a cercare immediatamente un contatto diretto con le cose, con la nuova realtà industriale, con l'impegno civile. Essi conservano la fiducia in una poesia capace ancora di nominare le cose e di comunicare. Anche autori più anziani come Betocchi, Luzi, Sereni, Caproni, scavando a fondo in se stessi e nel proprio linguaggio, giungono a confrontarsi con le trasformazioni della realtà italiana e mondiale, con il nuovo orizzonte della società di massa. Il superamento dei limiti elitari si svolge con l'esercizio di una strenua fedeltà al carattere conoscitivo della poesia, con l'approfondimento del suo valore di esperienza totale, di segno essenziale del rapporto dell'io con il mondo. Due sono i legami che emergono più generativi per il primo periodo: quello con Saba e quello con Montale²¹.

Il fermento che precede i fatti di Polonia e di Ungheria²² e la vigilia del boom economico

¹⁹ V. COLETTI, op. cit., p. 451.

²⁰ P. MENGALDO, op.cit., p. LVIII.

²¹ Altri poeti "vecchi" già formati nel primo Novecento, come Moretti e Palazzeschi, sviluppano una produzione varia ed originale, con una capacità di ricollocamento sull'orizzonte letterario in una posizione non solo di rendita.

²² Il XX congresso del Pcus, la denuncia dei crimini stalinisti, i fatti di Polonia e Ungheria, l'atteggiamento dogmatico assunto dal Pci di fronte a questi coagulavano la frustrazione di attese di mutamento alimentate da timidi segnali di apertura.

Tra la morte di Stalin e la sua demistificazione (1953-56) si era vissuto un periodo in cui (quasi) tutto sembrava mettersi in movimento, a cominciare dalla politica internazionale.

sembrano produrre maggiori tensioni anche in poesia. Il trapasso dalla civiltà contadina all'industrializzazione, il mutamento dei consumi e dei costumi sociali, il passaggio dall'arretratezza alla modernità: sono segnali di una profonda mutazione socio-antropologica che si svolge nel clima di ricostruzione e rinnovamento e più specificatamente dall'avvio della spirale del boom economico. In parallelo, la *conventio ad escludendum* del centrismo, il disincanto rispetto all'utopia rivoluzionaria comunista fanno cadere le aspettative di palingenesi sociale e politica della Resistenza e ridefiniscono i termini e i temi dell'impegno in letteratura.

In questo contesto matura una nuova condizione di fare poesia. La prima componente ad alterare gli equilibri è il linguaggio, l'italiano medio, che procede verso la standardizzazione sulla scorta del mercato; in seconda battuta, dal '62 in corrispondenza della riforma scolastica, si avrà una forma di alfabetizzazione diffusa altrettanto rilevante. L'italiano cessa di essere uno strumento letterario e diventa lingua effettiva di comunicazione. L'unificazione nazionale si avvia al completamento, senza tuttavia risolvere alcune antitesi di fondo strutturali.

Il riverbero sulla lirica non è «drastico»²³, nella misura in cui il progressivo distacco dal *grande stile* aveva già trovato propulsione dalle esperienze del primo Novecento, dagli interrogativi e dalle risposte approssimative del neorealismo ed assimila le spinte spontanee di processi linguistici che riguardano un ceto intellettuale sempre più proletarizzato; la stessa esperienza della Neoavanguardia avrà il merito di aver «accelerato processi paralleli di evoluzione in corso presso altri»²⁴.

Nel 1961 Alfredo Giuliani scrive:

Pochi anni e tutto è cambiato: il vocabolario, la sintassi, il verso, la struttura della composizione [...]. Le tecniche della cultura di massa comportano una scomposizione mentale di cui occorre tener conto quando si vuole produrre una ricomposizione dei significati dell'esperienza.²⁵

E nel 1964 Montale:

Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico» (che poteva essere anche prosastico, ma in particolare accezione), per l'uso di strutture metriche visibili a occhio nudo (il verso, la strofa, il polimetro) ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati [...]. Tutto il resto (la storia, la cronaca, il discorso, il ragionamento, il racconto, anche il racconto ormai autonomo e diventato romanzo) era di pertinenza della prosa.²⁶

Stillicidio di intellettuali: Calvino, Sapegno, Banfi, Salinari, Debenedetti, Guttuso, solo per fare qualche nome.

«L'intelligenza italiana si è popolata di ex comunisti. Per quelli che restano nel partito, è finita l'era delle certezze. Si fa strada un accentuato disagio esistenziale. Antiche solidarietà, sperimentate amicizie sembrano frantumarsi nella polemica, nel sospetto, nell'anatema [...]. Fra chi è andato via e chi è rimasto nella vecchia casa politica, spesso le differenze sono tenui, casuali.» Ajello, *Il lungo addio*.

²³ V. COLETTI, *ibidem*.

²⁴ P. MENGALDO, op. cit., p. LVII.

²⁵ A. GIULIANI, *I novissimi poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. 19.

²⁶ E. MONTALE, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano,

La tradizionale separazione tra i mezzi espressivi della prosa e quelli della poesia viene meno ed il fenomeno ha una portata generale, non è isolato ad alcune tendenze o punte espressive.

[...] I moderni poeti «inclusivi» non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi. Il primo poeta inclusivo fu Dante [...] ²⁷

Emerge quindi l'*opzione dantesca* per contraddistinguere un'attenzione più aperta al reale, oltre i limiti soggettivi. La “prosa del mondo” contemporaneo entra scompaginando lo statuto monologico e centripeto del lirismo.

Due sono le reazioni concomitanti più vigorose: quella della neoavanguardia e lo sperimentalismo di «Officina» (Pasolini, Roversi, Leonetti) e affini (Pagliarani, Fortini); tra questi si collocano evoluzioni sintomatiche dei poeti della terza generazione (Sereni, Caproni, Bertolucci, Luzi) e di alcuni più giovani (Zanzotto, Giudici).

Nel 1955, Leonetti, Roversi e Pasolini fondano «Officina»: «Fascicolo bimestrale di poesia» edito a Bologna fino al '58 (nel '59 una nuova breve serie). Il loro programma prevede una presa di *distanza critica* tanto dal neorealismo che dal novecentismo (intendendo la poesia pura e l'ermetismo), in piena autonomia rispetto a qualsiasi indicazione partitica. La loro ricerca si dichiara sperimentale ma non avanguardistica, proponendo un'innovazione stilistica fondata non sulla rottura della tradizione ma sul recupero di modelli prenovecenteschi (Pascoli, Carducci), dei dialettali, dei vociani, degli antinovecentisti (Saba, Penna, Bertolucci). L'adesione allo storicismo crocigramsciano colloca «Officina» all'interno della tradizione umanistica prettamente italiana (si veda anche l'insistenza sulla forma del poemetto), più aliena da contaminazioni europee. Rifiutando le poetiche e le ingerenze di partito, la sperimentazione punta a possibilità di scrittura che in qualche modo agiscano sul mondo, in funzione di un nuovo rapporto critico e manipolatorio con la realtà.

Tuttavia, specie in Pasolini, «più che contro la lirica, si sta muovendo oltre la lirica, dilatandone il campo di applicazione»²⁸. Pluralismo, contaminazione linguistica, dialogicità valgono come strumenti espressivi antiascetici ma non garantiscono il controllo lirico, in particolare l'elusione della spiritualità intimista. «Resta irrisolto il problema della centralità del soggetto – traumatizzato, disorientato, emarginato – esibita senza risparmio nonostante la svolta verso l'impegno civile e ideologico»²⁹. Struttura e contenuto entrano in attrito: la riflessione razionale è svolta tra sensualità e manierismo con un afflato epico che chiede la dizione.

La rottura con la centralità dell'io verrà perseguita dopo il 1956, quando Luciano Anceschi

Mondadori, 1997, p. 146.

²⁷ Ibidem

²⁸ N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 139

²⁹ Ibidem, p. 140.

fonda «il verri» e attorno a lui si radunano gli esponenti del successivo Gruppo 63. Non si tratterà di un'abiura della tradizione: anzi, da Dante a Dylan Thomas passando per Eliot e il surrealismo storico la padronanza delle fonti è sapiente; il lirismo viene decomposto: situazioni epiche, plurivocali, plurisemantiche fanno apparire il poeta ad una posizione oggettiva e oggettuale, di testimonianza della prassi linguistica.

Anceschi critico era noto per aver individuato la cosiddetta “linea lombarda” dell'ermetismo³⁰, ovvero un filone meno astratto e più aderente alla realtà. Più in generale egli si fece promotore di ricerche estetiche maggiormente situate “dentro le cose”, secondo l'impostazione della Nuova Fenomenologia³¹ che le sue riviste contribuirono a diffondere. Il concetto di “poetica” in analisi attribuisce tanto alla scrittura quanto alla critica un valore empiristico, non valutando né *a priori*, né *a posteriori* il fare artistico, ma cogliendo *in re* l'interazione tra esperienza, riflessione e pratica artistica. Anceschi, tuttavia, porta la poesia e la critica, unite dallo sforzo di comprensione fenomenologia del reale, verso un'indagine scientifica, tecnicizzata e “integrata” in senso gramsciano che prepara le basi per l'importazione del formalismo e per lo sviluppo dello strutturalismo e della semiologia.

Nel '61 uscì l'antologia dei *Novissimi* (Pagliarani, Giuliani, Sanguineti, Balestrini, Porta) a cura di Alfredo Giuliani. Nel '63 in un convegno a Palermo si costituì il Gruppo '63 che comprendeva una trentina di scrittori. Questi si attivarono poi con proprie riviste («Malebolge», «Quindici») che, rispetto ad «Officina», declinavano la sperimentazione in eversione della comunicazione. La loro proposta ripensava radicalmente l'istituzione stessa del linguaggio e della comunicazione: accettando la scissione tra cose e parole ed evidenziando la materialità del testo, la reificazione della parola diviene allegoria dell'oggetto. Una poesia dunque materialista, antilirica, svincolata dall'affetto del soggetto nei confronti degli oggetti e delle parole e sottratta pure all'economia del senso. L'allegoria sottesa evidenzia la temporalità legata alla contingenza e contesta il sistema di valori simbolici della cultura borghese.

Erano trascorsi infatti sette anni da «Officina»: sette anni in cui il sistema produttivo della cultura si era avvicinato a modalità industriali, soprattutto i mezzi di comunicazione avevano attuato il loro potenziale di massa. Proprio nell'epoca in cui sembrava finalmente nato l'italiano come lingua nazionale, la neoavanguardia procedette ad una critica del sistema linguistico, sia di quello letterario che di quello veicolare. L'opposizione permanente e radicale sgretolò quei codici

³⁰ Per un ridimensionamento del carattere genetico della Lombardia si consulti variamente Mengaldo, Testa, Merlin.

³¹ Anceschi intende la fenomenologia come «un operare infinito per il riconoscimento della organicità della vita dell'arte nel rilievo continuo e tentato con attenzione fedele alle minime sfumature dei processi di integrazione, in cui l'arte e la riflessione sull'arte vivono; integrazione tra poesia, poetica e filosofia» (L. ANCESCHI, *Dell'autonomia dell'arte*, cit. in T. LISA, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, p. 11).

demistificandone autenticità e innocenza ma la scomposizione degenerò nell'illeggibilità, attestando che non era è più possibile una nuova *convenzione* poetica. Era stato lo stesso Anceschi a spingere i Novissimi a formulare una scrittura allegorica, che affrontasse la realtà in modo critico e al tempo stesso mimetico, derivandone un realismo quale “riflesso psichico” della dimensione storica industrializzata. L'oralità perseguita ricalca lo schizomorfismo dell'onirismo ed è cosa radicalmente diversa dal bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture, che si manifesta in maniera costruttiva in altri esemplari³².

Nonostante il loro carattere eversivo, i Novissimi esercitarono una capacità auto-organizzativa e auto-promozionale di grande efficacia per la visibilità esterna e per l'integrazione (a doppio taglio) nei gangli del mercato; sarà per loro fatale trasformarsi in accademia, sia nel senso di cadere in manierismi, sia di cedere all'assimilazione da parte del sistema culturale e alla museificazione: la pratica della poesia finirà per risultare sterilizzata dal tecnicismo, dal cerebralismo, dalla messa in crisi della possibilità di comunicare.

Più in generale, negli anni Sessanta si afferma la tendenza alla *romanizzazione* del testo poetico. La tesi, indicata da Berardinelli e messa a fuoco da Enrico Testa, è ormai unanimemente accettata³³: negli anni Sessanta il testo lirico subisce una ristrutturazione su basi narrative e teatrali, intrecciando voci e personaggi autonomi. Si confrontino *Nel magma* di Luzi ('63), *Gli strumenti umani* di Sereni ('65), il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni ('65), *La vita in versi* di Giudici ('65), *Le case di vetra* di Raboni ('66), *La Beltà* di Zanzotto ('68): condividono l'inclusione del parlato, marcato anche da un'impaginazione distintiva; una discorsività nutrita di prelievi lessicali dal reale; la dissoluzione della retorica e del falsetto, senza abbandonare la cura timbrica; la

³² Sulla neoavanguardia si è voluto soprassedere nella misura in cui non risultano definiti e fecondi gli esiti concreti di una ricerca programmatica. Andrebbero appurate le parabole dei singoli autori in un arco di vita più lungo di quello che ebbe il Gruppo 63. Decisiva, sia nella dimensione collettiva che nelle azioni individuali, fu la capacità di riattivare il dibattito letterario nel tempo e di collocarsi nel centro mediatico.

Certamente la sferzata antagonistica data al tran tran del dopoguerra ha stimolato riflessioni e reazioni sia a livello teorico che di pratica letteraria, per cui la neoavanguardia ha funzionato da grimaldello e da reagente. L'imperativo di essere contemporanei ha contribuito ai tentativi di delineare la fisionomia e le dinamiche del presente. Paradossalmente si è sviluppata un'istanza mimetica più radicale del neorealismo: vi si è data una dimensione di *attualità* tale per cui la poesia riproduce il tempo presente, non il vissuto, prolunga l'esistenza soggettiva ed oggettuale con un'ampia registrazione dei suoi fatti linguistici. La poesia viene intesa come un *gesto*, come un fare, con finalità mimetiche e al tempo stesso anarchiche misurandosi con l'orizzonte d'attesa del pubblico. In questo senso la visione è schizomorfa, rappresenta e riproduce la scissione, anche realizzando un attrito virtuoso con la memoria letteraria.

³³ cfr. A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006; anche A. AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, p. 183: «Così la nuova poesia incontra e include le metonimie del contemporaneo – i grand hotel, gli uffici, i bar, gli interni borghesi come in un film di Antonioni, la nuova fauna sociale (i cantanti, le dive), i luoghi e i riti della mondanità cultural-vacanziera (i parties, le isole greche, i reading, poetici nel Village di New York). E la nuova lingua accoglie gli effetti di reale (o di grottesco) del lessico anglo-americano e dei “gerghi” contemporanei, la plurivocità e il disturbo, l'interferenza del discorso diretto, il monologo interiore, il registro prosastico-ragionativo, la satira, l'informale metrico con versi-riga lunghissimi».

subordinazione del significante alla rappresentazione della realtà esterna, con un rinnovato coraggio di una pronuncia civile priva di retorica; una pensosità non oracolante ma discreta. «L'io si fa romanzesco» aggiunge Guglielmi³⁴, «non ha più quel carattere di unicità e monadicità che caratterizza la poesia tra le due guerre». Ed è questo il carattere di maggior discontinuità della tradizione lirica moderna.

Si tratta di una poesia complessa e anche ambiziosa dal punto di vista rappresentativo, composita, aperta ad una varietà di toni, sentimenti e prospettive che, secondo un procedimento accumulativo, ingloba e stratifica paesaggi, persone, fatti, sentimenti. L'esperienza individuale subisce un trattamento né diaristico, né cronachistico, ma caleidoscopico: attraverso di essa, si osservano alcune caratteristiche della mutazione socio-antropologica e si rinvia ai grandi temi esistenziali. Da una gamma più dilatata di registri e movenze stilistiche, emergono veri e propri personaggi (il più marcato segno di extrasoggettività) con una personale statura linguistica, distinta dall'autore e in interazione reciproca.

Tranne in rare eccezioni, non si consegue la plurivocalità: ovvero registri sufficientemente distinti e caratterizzati da appartenere a personaggi distinti. Il risultato ottenuto è che il monolinguismo petrarchesco viene sostituito dal plurilinguismo; si ritorna ad una certa polifonia di origine dantesca. A seconda dell'autore si configura un variegato monostilismo, ovvero una scelta coerente e costante di moduli ritmici e di immagini, piuttosto riconoscibile e personale³⁵.

Testa analizza le modalità dei singoli autori di manipolazione della soggettività³⁶ e Afribo trae le conclusioni su ciò che li accomuna e che marca una faglia rispetto al passato: i nuovi paradigmi poetici segnano la progressiva *cancellazione* di valori consolidati come «la mitografia della figura dell'autore», l'enfasi del differenziale poetico (per recuperi letterari, mimesi di varietà substandard o mistione plurilingue) rispetto alla lingua media, la considerazione monumentale dell'opera, la «sopravvalutazione del valore estetico o pragmatico del testo». Si assiste dunque a un ridimensionamento della visione aureolare della poesia e del poeta, mentre se ne incrementa il potere euristico.

³⁴ cfr. G. GUGLIELMI, *La poesia italiana alla metà del Novecento*, in «Moderna», 2, 2001, pp. 15-34.

³⁵ cfr. E. TESTA, op.cit., p. 27.

³⁶ L'analisi di Testa si sofferma sulle modalità dei singoli autori di manipolazione della soggettività: una testualità diretta a un io egocentrico e decentrato in Bertolucci; il pedinamento delle figure sin nell'intimo dei loro pensieri in Pagliarani; una moderata movimentazione dello spazio lirico in Luzi e Fortini; la dislocazione marginale della voce monologante che privilegia i toni in sordina in Raboni e altri lombardi; la disseminazione del soggetto tra diversi ruoli e parti in gioco di Zanzotto; la messa in scena di un discorso a più voci e prospettive in Sereni, Caproni, Giudici. Negli ultimi casi, «l'io poetante delega ad altri la sua parola o affronta la parola di un personaggio che interferisce con lui opponendogli in dinamiche drammatiche: il soggetto poetico chiamato in causa da una terza persona si trova a vagare in una regione testuale posta al di fuori dei canonici confini diaristici e confessionali».

I.2.4 Lo snodo tra il '68 e il '72

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta si assiste ad un vero e proprio *boom* della poesia, in parallelo al moltiplicarsi di iniziative editoriali e di occasioni di partecipazione al dibattito pubblico. L'insieme di questi fenomeni sono collegati all'innalzamento del tasso di scolarizzazione, grazie alla riforma delle scuole medie nel 1962 e il libero accesso universitario nel '69³⁷. Si costituisce dunque un pubblico di massa e soprattutto un bacino esponenziale di autori; mutano radicalmente sia i meccanismi di investitura di autorialità che l'orizzonte delle aspettative dei fruitori stessi, che chiedono nuovi contenuti e valori diversi. Nel contesto tramonta la bipartizione netta tra cultura alta e bassa.

A parere di un professionista dell'editoria come Sereni, questi fattori si intrecciano con meccanismi propri di una nuova merceologia consumistica:

C'è questa specie di pressione crescente, venuta fuori in questi anni, che cerca sempre nuove strade per imporre la poesia all'attenzione del pubblico. Avrete sentito parlare, avrete letto in giornali e riviste di un «boom» della poesia. [...] Basta andare a vedere le tirature, le vendite di un libro di poesia rispetto a quelle di un libro di narrativa; non c'è confronto. Se una volta la normale tiratura di un libro di poesia poteva essere 1.500-2.000 copie, oggi si arriva a 3.000. C'è il fatto nuovo dei tascabili che, avendo un prezzo piuttosto limitato, hanno trovato un pubblico più numeroso. Non mi rallegrerei molto della situazione di oggi, perché io ho l'impressione che qui, come in altri campi, tutto quello che avviene avvenga artificiosamente, per una specie di sforzo autopromozionale, per una specie di bisogno imposto che è una tipica manifestazione del consumismo. [...] Il fatto che molti oggi lo facciano penso sia dovuto ad una specie di autoterapia rispetto ai propri mali. Un altro fenomeno, di cui mi sono reso conto in base alla mia esperienza editoriale, è che, soprattutto nel meridione, ci sono persone che vedono nella scrittura la possibilità di assumere una identità in un mondo muto.³⁸

Il '68 liberalizza costumi e creatività: si impone il mito di un'espressività spontaneistica, legittimata dal valore assoluto della libertà di espressione soggettiva.

Quello che a distanza di tempo si vede anche meglio è che gli autori de *Il pubblico della poesia*, più che essere accomunati da scelte stilistiche, condividevano una certa euforia creativa, che i movimenti politici, dopo il '69, da un lato tendevano a reprimere e dall'altro esaltavano. Così quello della nuova poesia sembrò (e volle essere) un altro “movimento”, o un settore del più generale e sempre più caotico movimento anticapitalistico che nella seconda metà degli anni Settanta annegò nel terrorismo. Quello che tutti i poeti della mia generazione cercavano era un nuovo pubblico, un pubblico allargato, perfino di massa, capace di liberare la poesia dalla vergogna di essere un ghetto elitario, una conventicola di individualisti incapaci di comunicare con tutti. In realtà la sola cosa che veniva comunicata a quei “tutti” che affollavano le letture di poesia era la voglia di fare tutti poesia, di produrla in proprio invece che leggere e ascoltare quella scritta da altri, da quegli individui speciali che pretendevano di essere loro e solo loro poeticamente creativi.³⁹

³⁷ La riforma della scuola aveva reso effettivo l'obbligo scolastico ai 14 anni (già in vigore ma non osservato) e aveva uniformato il ciclo delle medie in un unico percorso che garantiva automaticamente l'accesso a tutti gli indirizzi superiori. Fino ad allora, infatti, era valsa una tripartizione che non consentiva un proseguimento comune e che corrispondeva a distinzioni sociali. Il libero accesso agli studi universitari restò tuttavia prerogativa dei maturandi del liceo classico, fino al fatidico '69.

³⁸ G. MASSINI e B. RIVALTA (a cura di), *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, a cura di, Parma, ed. Pratiche, 1991, pp. 57-61.

³⁹ A. BERARDINELLI, A. CORDELLI, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelveccchi, 2004, p. 9.

Si rende macroscopico un significativo spostamento dell'attenzione dalle opere al creatore, sintomo di un cambiamento di costumi e mentalità innescato nel Romanticismo che fa dell'espressivismo, del narcisismo, della singolarità una regola sociale.

Comincia a emergere anche un certo connotato spettacolaristico/esibizionistico, che sarà sempre più tipico del sistema massmediatico. Di conseguenza, l'esperienza conoscitiva – prima così precisa – tende a smaterializzarsi nell'adesione esclusiva al presente.

La poesia divenne più il pretesto per speciali happening e performance teatrali d'avanguardia e di massa che non un fenomeno propriamente letterario. Quel nuovo pubblico della poesia non era un pubblico di *lettori*, ma di *ascoltatori* impazienti e inquieti che avrebbero voluto salire loro sul palco piuttosto che starsene ad ascoltare con attenzione la lettura di testi composti a poeti veri o presunti.

Oltre a istanze libertarie giocano altri fattori:

La caduta del mito totalizzante della politica, connessa alla crisi sia del riformismo sia della speranza rivoluzionaria, il crollo degli ideali sessantotteschi, l'accentuato divario fra “paese reale” e “paese legale” [...], il “ritorno al privato” favoriscono una ripresa di tematiche esistenziali a carattere individual-liberale, anche se ancora caratterizzate in senso radicale o eversivo. E' in questa situazione che si registra il “ritorno alla poesia” (e, più in generale, a interessi specificamente culturali) anche nei settori del movimento giovanile e intellettuale politicamente impegnato, in coincidenza con la disillusione delle nuove teorie dei bisogni (che pongono l'accento sul personale e sul corporale) e della cultura francese del dissenso (da Foucault ai “nuovi filosofi”), privilegiante il momento individuale e coscienziale. [...] il ritorno alla poesia e al privato non è solo un momento di riflusso; è anche difesa di uno spazio dall'invasione totalitaria di una politica verticistica ed estranea ai bisogni delle masse, ed è altresì ricerca (secondo le indicazioni provenienti dal movimento femminista e da quello giovanile) di un nuovo terreno di lotta e, anche, di libertà⁴⁰.

Prolifera dunque una letteratura selvaggia, in cui vengono meno rapporti selettivi o sistematici con esperienze poetiche precedenti. L'attitudine romanzesca degli anni Sessanta proponeva una discontinuità consapevole e dialettica con la tradizione, mentre ora chi scrive, si espone ad una sorta di verginità culturale prossima all'indifferenza. E' tuttavia sintomatico che questa tendenza non sia espressa solo da chi si affaccia alla letteratura da principiante ma che autori riconosciuti ne facciano eco.

A livello editoriale, dopo *La beltà* edita nel '68, la liberalizzazione della contestazione genera un vuoto di produzione editoriale fino al '71, *annus mirabilis*⁴¹ in cui escono in concomitanza *Satura* di Montale, *Trasumanar e organizzar* di Pasolini e in posizione appartata *Su fondamenti invisibili* di Luzi⁴².

⁴⁰ R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1991, p. 744-5.

⁴¹ A. AFRIBO, op. cit.

⁴² La svolta di Luzi si era già verificata in *Nel magma* del 1963, dove l'autore si immergeva nel dibattito intellettuale e politico coevo. Fitti segni di realtà s'innestano nel tessuto poetico, come schegge che alterano ogni possibile melodia. *Su fondamenti invisibili* ripercorre i temi della trasformazione e del movimento tra opposti: una riflessione morale, intellettuale, religiosa che si appoggia sulla realtà italiana, sempre meno povera e meno autentica. La poesia si dimostra ad uno scacco nella ricomposizione dei significati.

Le prime due sono raccolte che danno il via libera al lessico e alla fraseologia del presente, con una mescolanza mimetica che tuttavia perde capacità di distinzione. La concezione del testo come macchina di costruzione del senso tramonta. Si arriva alla deriva di una poesia dell'indistinto, con una serie di figure retorico-linguistiche dell'indecidibilità del senso e della convivenza degli opposti, cioè di figure del *nonsense*, del surrealismo, del paradosso (ossimori, antinomie, disgiuntive, elenchi caotici)⁴³.

Ciò è stato letto come il sintomo di un esaurimento delle canoniche tensioni all'assoluto: due tra i principali innovatori della versificazione del dopoguerra, Pasolini e Montale tra loro in precedente antagonismo, certificano l'impraticabilità dei territori lirici che avevano frequentato e l'impossibilità di sviluppare ulteriormente la forma lirica in quanto tale⁴⁴; smettono dunque di sondarne i confini, si dedicano piuttosto al 'rovescio' della poesia. Cade, dunque, l'Idea di Forma che presiedeva la tradizione poetica: il Grande Stile, la lingua, la metrica, i cosiddetti istituti poetici cessano di esistere in maniera imprescindibile ed univoca e si avviano a profonda mutazione. Deflagra il canone: ciascun operatore sembra averne uno proprio. Si determina un urto da cui schizzano «grandi frammenti dell'intero corpo lirico novecentesco» che «volano in tutte le direzioni», come una vera e propria «odissea di forme» tra il 1975 e il 2005 e oltre. E' sempre più sfuocato un codice condiviso da contestare o da assimilare.

Contemporaneamente, la ricerca degli autori della terza generazione, nati negli anni Dieci e giunti ormai alla piena maturità espressiva, si attestava su posture nobilmente riformiste: Sereni, Caproni, Luzi e Bertolucci trovano un loro magico equilibrio tra sublime e parlato, quotidiano e infinito, atonalità e lirismo, prospettiva monologica e pulsioni pluridiscorsive: una miscela di poesia e prosa all'origine di alcuni capolavori assoluti degli ultimi decenni (*Viaggio d'inverno*, per restare nel 1971), destinata però a non vedere sostanziali proseguimenti.

⁴³ A. AFRIBO in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi* a cura di A. AFRIBO e E. ZINATO, Roma, Carocci, 2011, p. 188.

⁴⁴ Si intenda: fondata sulla centralità dell'io, sul valore dell'esperienza soggettiva, sul ricorso spontaneo al sublime.

I.3 III tempo

L'antologia di Mengaldo giunge sino al '78 «ben cosciente che un'assunzione unitaria della poesia del “Novecento” può risultare altrettanto arbitraria per il periodo finale (ultimo quarto di secolo e in particolare il decennio trascorso)»⁴⁵, ponendosi il dubbio se «non sarebbe più legittima, poniamo, una scelta limitata grosso modo al primo cinquantennio del secolo». L'«odissea di forme» che inizia nel '68 chiude infatti il capitolo della Forma del Novecento: la prospettiva si fa frastagliata non solo perché si affaccia una moltitudine di soggetti ma anche perché questi paiono irrelati tra loro e chi li ha preceduti. Eppure, «visti dalla parte dei poeti *non* esordienti, gli anni Settanta non sono troppo diversi dal decennio precedente»⁴⁶, sostiene AFRIBO, riferendosi ad autori operanti a cavallo tra le varie decadi e che vedevano anzi accrescere la propria rilevanza (Penna, Caproni, Bertolucci).

Non è un caso tuttavia che le rielaborazioni prodotte dalla critica soprattutto negli ultimi anni forniscano accorpamenti “generazionali”: i poeti nati tra il '52 e il '65 nei *Poeti nel limbo*⁴⁷ di Merlin, la generazione dell'anno (a nove anni di distanza dal '68, ovvero nel '77), i poeti degli anni Settanta e poi Ottanta e poi Novanta e degli anni 00... Una comunità culturale in sé disgregata viene così ricomposta con prese di autocoscienza indotte, mentre i nessi transgenerazionali tendono a saltare.

Come anticipato, la poesia degli anni Settanta privilegerà l'abbandono a una scrittura informale, prodotto da libera fluttuazione psicologica e dall'immersione nel flusso indifferenziato del vitale e del quotidiano. L'idea di una creatività spontanea si manifestava anche in altre forme artistiche: il teatro di strada, l'arte povera, la diffusione degli happening e del comportamentismo erano tutte tecniche che rivendicavano un'indipendenza contestatoria rispetto ai grandi apparati della produzione culturale e ai canoni interpretativi. Tuttavia, in poesia non si manifestò un'intenzione autenticamente sperimentale di interruzione dei circuiti comunicativi normali e anzi prevalse la distanziamento dal movimento di contestazione e il forte condizionamento della strategia della

⁴⁵ P.V. MENGALDO, op.cit., p. LXIII

⁴⁶ A. AFRIBO in *Modernità italiana*, op. cit.

⁴⁷ Linea romana: Beppe Salvia, Gabriella Sica, Claudio Damiani, Giselda Pontesilli, Silvia Bre, Annelisa Allewa, Roberto Deidier, Alberto Toni, Paolo Del Colle, Edoardo Albinati, Emanuele Trevi.

Linea lombarda: Stefano Dal Bianco, Mario Benedetti, Antonio Riccardi, Nicola Vitale, Giuliano Donati, Gian Maria Villalta, Edoardo Zuccato, Fabio Pusterla, Stefano Raimondi.

Area di mezzo: Massimo Bocchiola, Massimo Morasso, Andrea Gibellini, Davide Rondoni, Giancarlo Sissa, Stefano Semeraro, Remo Pagnanelli, Alba Donati, Paolo Fabrizio Iacuzzi.

Radici romantiche: Alessandro Ceni, Mario Baudino. Giancarlo Pontiggia, Marco Tornar, Tiziano Broggiato, Marco Molinari, Anna Maria Farabbi, Antonella Anedda, Marco Guzzi, Maria Angela Bedini, Vitaniello Bonito.

Neo/neoavanguardia: Tommaso Ottonieri, Aldo Nove, Rosaria Lo Russo, Luca Ragagnin, Gabriele Frasca.

Neometricismo: Giacomo Trinci, Pasquale Di Palma, Luigi Aliprandi, Riccardo Held, Marco Ceriani, Dario Villa, Alessandro Carrera, Nicola Gardini, Gilberto Sacerdoti.

“Felice influenza”: Paolo Febbraro, Enrico Testa, Franco Marcoaldi, Fabio Ciofi, Maria Pia Quintavalla, Marco Munaro.

tensione:

La comparsa di una nuova generazione di poeti (raccolti e commentati nell'antologia *Il pubblico della poesia*, uscita nel 1975) rende inutilizzabile la precedente distinzione e opposizione fra *avanguardia* e *impegno*. [...] si ha l'impressione di essere entrati in una fase postmoderna della poesia: si moltiplica rapidamente il numero degli autori, il poeta cessa di svolgere un ruolo intellettualmente significativo, la critica è sempre meno in grado di fornire valutazioni e descrizioni soddisfacenti di un fenomeno di «creatività diffusa» e magmatica⁴⁸.

Luperini, riferendosi al periodo 1975-1985, parlerà addirittura di un decennio «bruciato da "parole innamorate", poeti della Bellezza e orfismi *pour les pauvres*»⁴⁹. Quest'insieme di esperienze intendeva collocarsi al di fuori dei *diktat* ideologici, non solo neoavanguardisti. Dopo l'esperienza della Neoavanguardia, infatti, si preferì adottare «tecniche di seduzione e di adescamento» dei lettori, piuttosto che «procedure di straniamento e di traumatizzazione del lettore»⁵⁰. Ma la reazione alla tradizione non fu univoca e soprattutto ebbe scoppi ritardati nel tempo.

Fino al 1985 si possono individuare due fasi: una più spontanea, intimista e neoromantica; una più organizzata e scaltra a seguire, negli ambigui anni Ottanta. E forse il discrimine è il rintocco per la morte di Pasolini (1975), la cui scomparsa induce a colmare e riorganizzare il vuoto.

Per tutti gli anni Settanta non si rintracciano identità capaci di autorappresentarsi e trovare legittimazione al pari di prima. I primi convegni di riflessione a freddo su ciò che si andava svolgendo sono a Milano nel 1978 e 1979 a cura di Cesare Viviani e Tomaso Kemeny (*Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, Dedalo, 1979; *I percorsi della nuova poesia italiana*, Guida, 1980); nel 1978 esce pure *La parola innamorata*⁵¹, l'antologia curata da Enzo Di Mauro e Giancarlo Pontiggia che comprendeva, tra gli altri, autori senza edizioni alle spalle, in una gamma indistinta che da Cucchi si estendeva a Magrelli. In queste occasioni l'ampia compagine precedente comincia a maturare dei distinguo e a darsi un tono d'etichetta. Un curatore – Antonio Porta – aveva inoltre cercato di sistematizzare una mappa della *Poesia degli anni Settanta*, tracciando linee di continuità e diacronie; il panorama attestava la fine della stagione dell'impegno.

In questo intorno nascono riviste come «Niebo» diretta da Milo De Angelis, «Prato Pagano» da Gabriella Sica, poi «Braci» di Beppe Salvia e «Lengua» fondata da Gianni D'Elia, che hanno una

⁴⁸ A. BERARDINELLI, *Alla ricerca di un canone italiano*, in *Casi critici: dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 38-39.

⁴⁹ in M. MERLIN, *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005.

⁵⁰ G. ALFANO, *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, p. 614.

⁵¹ «Il titolo è già indicativo dell'operazione: la parola innamorata, ovvero qualcosa di assolutamente soggettivo, impalpabile e indefinibile come l'innamoramento, contrapposto alla parola estremamente ideologizzata della poesia nata fra gli anni '60 e i '70», A. Nove in <http://www.sparajurij.com> (<http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/HASCRITTOholden.htm>). L'introduzione all'antologia inneggia a una poesia ludica, illusionistica, rinnegando ogni progettualità critica. Il lessico stesso è indicativo di regressione e fuga nel mito, nell'astrattezza dei sentimenti, nell'estasi poetica.

socializzazione ristretta ai pochi adepti. Già nel 1984 nasce «Symbola» e si avvia a ricomporsi il controcampo letterario della sperimentazione. L'insieme mette in luce la presa di distanza dal politico e dall'ideologico. La tragicità degli anni di piombo si è fatta sentire anche come messa in crisi della poesia come un fatto collettivo⁵². Lo scioglimento del Gruppo 63 nel '67, la cessazione della rivista «Quindici», la museificazione della neoavanguardia nell'antologia *Poesia italiana del Novecento* a cura di Sanguineti nel '69, sono pietre miliari di conclusione dell'impegno collettivo nella progettazione condivisa di poetiche comuni.

Non è solo quest'ultimo concetto a cadere. La stessa figura socioculturale e ideologica dell'*autore* non è più distinta e tende a dissolversi. Cordelli aveva battezzato la dicitura *antiautore*, un parto che fonde l'intellettualità autoriale con quella di massa e la sovrappone senza più una distinzione sociologica: si assiste alla «tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell'autore» e lo scrittore diventa uno dei tanti.

Tuttavia è questo un periodo di ampia *socializzazione* della pratica poetica. Soltanto per restare all'ambiente romano⁵³, lungo i Sessanta non ci sono Festival né letture programmate di poesia⁵⁴, mentre appena scavalcato il decennio Roma si scopre puntellata di teatri, teatrini, cantine. Lì si trasferisce quella dimensione di confronto e sperimentazione delle forme, alte o basse, di cultura urbana: teatro off, teatro-cabaret, teatro politico, teatro femminista; su questi palchi la poesia si fa trascinare dal reading verso soluzioni sempre più dirette all'happening, ad una modalità dove il pubblico è sollecitato a farsi co-protagonista dell'evento poetico. I luoghi sono gallerie d'arte come La Tartaruga di Plinio De Martiis, L'Attico di Fabio Sargentini, il Dioniso club, la cantina Beat 72. Qui andrà in scena un ciclo di serate documentato ne *Il poeta postumo* di Cordelli⁵⁵, ben diverse da semplici letture di poesia: l'aspetto corporale e gestuale si manifesta imprescindibile e fa tutt'uno con l'espressione della soggettività. Queste pratiche culminano nel celebre Festival internazionale dei Poeti (tra cui 40 ospiti stranieri) organizzato a Castelporziano da Carella e Cordelli: memorabile e allegorico il crollo del palco di fronte a un pubblico scalpitante e irriverente. Dal 1980 la realtà dei reading di poesia si accomoda su spazi decisamente più istituzionali⁵⁶, mentre l'ibridazione con altri linguaggi assume la forma di pacifica convivenza.

All'eccesso di consapevolezza iperletteraria e di autocoscienza critica tipiche degli anni Sessanta, è sembrato dunque seguire una reazione regressiva: l'euforia della liberazione dei costumi

⁵² G. PATRIZI, *La ricerca poetica negli anni Novanta*, in «Moderna», 2, 2001, p. 65.

⁵³ cfr. S. VENTRONI, *Roma in poesia. Letture dagli anni Settanta*, dal catalogo *Romapoesia 2001-1997* a cura di T. Ottonieri e F. Rovigatti, ora su <http://web.tiscali.it/directorymu/sezioni/polis/new/ventroni-romainpoesia.html>.

⁵⁴ Tranne quella al Dioniso club nel 1967: una Free Poetry session dove intervengono Pagliarani, Amelia Rosselli, Patrizia Vicinelli, Valentino Zeichen.

⁵⁵ F. CORDELLI, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Firenze, Le Lettere, 2008

⁵⁶ Sempre per iniziativa di Carella e Cordelli proseguono i Festival di poesia: nel 1980 a piazza di Siena, dentro Villa Borghese, nel 1981 all'Università La Sapienza, nel biennio '84 -'85 a Villa Borghese e al Pincio.

ripristina il *mito* della lirica come bisogno emotivo. Quest'idea di una poesia sorgiva ha prodotto, specialmente in corrispondenza col movimento degli anni Settanta, formule espressive volutamente semplici, dirette, assestate sul linguaggio parlato e su uno stile scevro da tropi, inversioni, imposizioni metriche. Si tratta di "poesia selvaggia", dell'esperienza di «Scarto minimo», di autori come Alda Merini e Patrizia Cavalli disponibili a mettersi a nudo. E' la strada del lirismo edipico su cui si innestano indagini antiliriche, che esprimendosi sia con sperimentalismi post-avanguardistici, sia nei cosiddetti stili semplici, attuano una rifunzionalizzazione della lirica intesa come espressione monologica.

Tra il '68 e il '77 cominciano tuttavia ad emergere alcuni autori nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta: Bellezza, Cucchi, Viviani, De Angelis, Conte, Cavalli, Zeichen, Magrelli, Scalise⁵⁷. La loro emersione non è un banale effetto di spinte tra commilitoni; a loro va anche il riconoscimento da parte della generazione paterna: Raboni, Giudici, Luzi, Porta, Bigongiari. Rispetto a una moltitudine destinata al cono d'ombra, per gli autori citati è la capacità di problematizzare a fare la differenza: la percezione pulviscolare dell'esperienza e del mondo alimenta un senso di inadeguatezza dello scrivente e dei suoi strumenti che in realtà attiva capacità esplorative dei mezzi stessi e li rinnova.

Altri «cercarono di inventare gruppi e tendenze perché solo così (secondo quanto indicava la tradizione novecentesca) si poteva rendere visibile e promuovere un qualche manipolo di autori... le etichette offrono dei vantaggi...»⁵⁸. Ma è un processo a posteriori⁵⁹: la perdita storica di fiducia nelle pratiche sociali (una costante anche nelle generazioni successive⁶⁰) si esprime nel rifiuto immediato di un'identificazione generazionale o di una riduzione della propria individualità stilistica. Negli stessi luoghi performativi sopra accennati, si aggregano in modo più informale e con una presa a medio-lungo termine gruppi poetici che emergeranno negli anni Ottanta: la Camera Verde, La tigre in corridoio (nato dai laboratori di poesia tenuti da Elio Pagliarani al Beat 72), «Prato Pagano», «Braci». E' un'aggregazione di tipo territoriale più evidente e possibile nelle

⁵⁷ Autori che hanno beneficiato del boom editoriale, di valore comunque indiscutibile: Cucchi, *Il disperso* (76), Milo De Angelis, *Somiglianze* (76); Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* (80); Cesare Viviani, *L'ostrabismo cara* (72).

⁵⁸ A. BERARDINELLI, F. CORDELLI, op. cit.

⁵⁹ Si vedano le etichette a posteriori di fenomeni più o meno concomitanti: neoermetismo, neoromanticismo, neorfismo, neometricismo.

⁶⁰ Nel 2002, parlando degli allora quarantenni, quindi poeti nati tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Roberto Carnero commenta su «L'Unità» (25 settembre) l'incontro avvenuto alla terza edizione di Pordenonelegge: «È forse la prima volta che la generazione dei poeti quarantenni si è riunita, con alcuni dei suoi rappresentanti più autorevoli, per discutere del proprio lavoro in un'occasione pubblica. [...] Questi poeti non fanno "gruppo", scrivono cose molto diverse, non li sfiora neppure la tentazione di compattarsi in una sorta di "lobby generazionale", come avevano fatto, negli anni Sessanta e Settanta, i colleghi della "neoavanguardia". Questa scelta conferisce loro una libertà maggiore, che però scontano in termini di visibilità».

L'occasione aveva riunito Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco, Claudio Damiani, Alba Donati, Umberto Fiori, Giovanni Nadiani, Antonio Riccardi, Davide Rondoni.

capitali egemoni, ovvero Milano e Roma, dove si concentrano le maggiori attività editoriali e il terziario intellettuale, oltre ai poli economici. Ad esempio, Bellezza è «inconcepibile fuori del particolare clima poetico romano (fra Penna e Bertolucci, Pasolini e la Morante), quanto Cucchi lo è fuori della tradizione lombarda e milanese, da Sereni a Majorino e Raboni»⁶¹. Più di recente è emersa la linea marchigiana (Pagnanelli, D'Elia, Scataglini, Scarabocchi, Raffaeli, De Signoribus) o il centro di produzione poetica bolognese. Queste attrazioni geografiche oggi tendono ad essere superate dalla vicinanza virtuale, dettata, oltre che da comunicazioni più immediate, da piattaforme d'incontro e confronto sul web. In ogni caso si è trattato di forme di adunanza amicale, in cui non presiedeva una poetica alla produzione letteraria.

E' la linea romana a trovare maggiore compattezza: non si arriva a elaborare e perseguire una poetica comune ma una pluralità di voci muove da uno sfondo collettivo e talvolta converge su orientamenti condivisi. Si esprime, insomma, una vera e propria solidarietà di appartenenza ad un ambiente di memorie, presenze, condivisioni culturali. Su Roma hanno maggior influenza Pasolini, Penna, Morante: autori in sintonia sulla soggettività e sulla chiarezza espressiva⁶².

Tuttavia, questa tendenza non è affatto da sovrapporre con la rivalutazione di quel versante poetico della chiarezza individuato nella formula di antinovecento o con altre pulsioni che potrebbero indicare un superamento del Novecento. Anzi, si coagulano molti “nei” che esprimono un raccordo con antecedenti storici. La mitizzazione della poesia – e del suo bisogno e del suo consumo – innescata dopo il '68 porta a versioni prima di neoromanticismo, poi di neo-orfismo: l'atto del poetare viene interpretato come valore assoluto, sacerdotale, come esperienza tragica e vaticinante, sulla scorta di pulsioni irrazionali; con segni di anacronismo, si riprende a scrivere “ad alta voce”, immuni dall'ironia, bypassando le questioni di critica formale con un atto di fede (Conte, Bellezza, Mussapi, Carifi): «un empirismo poetico fiducioso nella vocazione»⁶³. Un'area più discreta condivide con questa scrittura l'astrazione dalla contingenza storica. Si impone una tendenza metafisica⁶⁴, debitrice nei confronti del “novecentismo” (in particolare di Caproni e Luzi) e perciò ribattezzata neoermetismo. La matrice negativa-esistenzialista sviluppa un'ansia conoscitiva, una tensione verso un significato plausibile oltre la mera evidenza delle cose, che tuttavia resta insoluta.

In questa prospettiva, nel trapasso agli anni Ottanta si affina una linea neoclassicista. Il

⁶¹ G. ALFANO, *Parola*, op. cit.

⁶² Deidier riportato in M. MERLIN, op. cit., p. 68.

⁶³ Gianni D'Elia citato in R. GALAVERNI, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi/Gu.Fo. Edizioni, 1996, p. 9.

⁶⁴ Sanesi, Bàrberi Squarotti, Carlo Villa, Jolanda Insana, Cesare Greppi, Silvio Ramat, Mariella Bettarini, Gregorio Scalise, Dante Maffia, Domenico Cara, Renato Minore, Salvatore Ritrovato, Giuseppe Conte, Gianpiero Neri, Giusi Verbaro, Maria Grazia Lenisa, Tomaso Kemeny, Gilberto Isella, Cesare Viviani, Ennio Cavalli, Plinio Perilli.

recupero di fonti classiche indaga la possibilità di una vera e propria visione del mondo capace di rovesciare i paradigmi della modernità. Il rapporto con l'antico prende le mosse da un senso di estraneità o distanza che piega il discorso su toni elegiaci. Si innesta su quest'asse la propensione autobiografica, che tuttavia non impone la presenza di un io assoluto e si stempera nella dimensione della quotidianità. Il tema familiare, d'ascendenza crepuscolare, s'impone come orizzonte in cui la soggettività viene inclusa e ricondotta ad una storia e ad una memoria. La fede in una tradizione si allarga alla natura, al creato, alla vita e serba un'adesione vitalistica alla positività, velata da inflessioni nostalgiche.

Non si tratta di un "ritorno all'ordine", perché è da puntualizzare che «non esiste propriamente un ritorno alla forma, sibbene un percorso carsico della forma stessa»⁶⁵. Dal coacervo di scritture impulsive degli anni Settanta, nel corso degli Ottanta si tende quindi sempre più a una maggiore educazione formale, per limare testi chiari e normali. «Il primo dato che emerge con certezza – scrive per Lorenzini – è la centralità che sta assumendo la ricerca letteraria, nell'affievolirsi e indebolirsi del pensiero utopico e delle ideologie, nella perdita di primato delle discipline e dei saperi universali»⁶⁶. Una parte degli autori emergenti (Sica, Damiani, Salvia, Bre, autori emersi da «Braci» e «Prato Pagano») perseguirà un modello oraziano di fusione di etica⁶⁷ ed estetica, di buono e bello, attenuando i conflitti. Un'altra corrente (Fiori, Anedda, Pusterla) indagherà una soluzione più impressionistica e al tempo stesso ragionativa che scalza le tentazioni orfiche rintracciando il sacro nelle pieghe del quotidiano e imponendo al poeta una più decisa responsabilità etica.

Questi saranno i precursori dei cosiddetti "stili semplici", formula mutuata da una definizione di Enrico Testa applicata alla narrativa: in essi domina l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui "naturalzza" comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e un incremento dei tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)⁶⁸. La selezione lessicale (restrizione a termini descrittivi, referenziali, oggettivi o di conclamata pertinenza letteraria) e l'ordine della sintassi riduce le zone di sottinteso e interdice figure ad alto potere straniante: medietà linguistica e chiarezza retorica, per una ventina d'anni, caratterizzano buona parte della produzione poetica⁶⁹.

Negli anni Ottanta si attua una seconda mutazione antropologica che trova sintesi figurativa nel

⁶⁵ G. ALFANO in *Parola plurale*, op. cit.

⁶⁶ N. LORENZINI, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 185.

⁶⁷ «Etica fu una parola che ricominciammo a usare, parola davvero in disuso, strabiliante in quegli anni, che ci veniva da quella voglia di ricapitolare un patrimonio per trarne insegnamenti, di non arrenderci alla modernità dilagante. [...] La poesia non ha mai cambiato il mondo, eppure lanciava un dado e faceva il suo gioco, provava con delicatezza a formare le cose, a ricostituire un tessuto, a rilanciare la scommessa della poesia, con temerario candore». G. Sica in F. GIACOMOZZI, *Campo di battaglia*, Roma, Castelvetro, 2005, p. 9.

⁶⁸ E. TESTA, op. cit., p. 7.

⁶⁹ Ibidem; cfr. R. Scarpa in ALFANO, *Poesia plurale*, op. cit., pp. 307-320.

mito dello yuppie rampante. Si vive un altro dopoguerra – dopo la guerra tra gli estremismi e le forze occulte degli Stati – e un altro boom economico, più materialistico, edonista e disincantato. Si sviluppa una sensibilità che pare aderire esclusivamente al presente e che ha un rapporto controverso con la spettacolarizzazione⁷⁰. L'opposizione tende ad essere rappresentata dai *media* come pericolosa in sé, fonte di minacce per la democrazia: sensi di colpa, riflusso, demotivazione alla conflittualità precedono e accompagnano una diffusa, rinnovata passione per i consumi individuali. D'altro canto i movimenti collettivi avevano misurato la loro impotenza. La politica diventa sempre più appannaggio della partitocrazia.

Poeti che prima avevano puntato ad esprimere l'«essere in situazione» dell'autore, puntano ad altro: Luzi alla presenza divina e alla sua promessa di verità; Zanzotto alle epifanie effimere dell'essere; Giudici all'immanenza del trascendente. Sono tutti poeti “vecchi” che sentono l'io allontanarsi, registrando una condizione anagrafica in sintonia con lo spaesamento circostanziale. Se Fortini esprime sempre più un sentimento di estromissione dalla Storia, Caproni e Sereni la percezione rovinosa dell'inappartenenza.

Si prepara tuttavia la reazione di nuove forme di sperimentalismo con una forte carica contestatoria (Gruppo 93 e affini). Questa si riversa anche nei confronti di una delusione più comune, quella linguistica: l'italiano, speranza di una comunità linguistica unificata e coesa, mantiene un distacco astratto e artificiale rispetto all'uso comune; esso resta ancora una lingua letteraria che non può accontentare chi mira ad analizzare ed esprimere le strategie antropologiche e sociali. La nostalgia dei neodialettali è in parte una conferma di una crisi di identità linguistica. Soprattutto, è significativa l'operazione di alcuni esponenti della post-avanguardia (Mesa) di utilizzare l'italiano standard con la consapevolezza che si tratti in sé di una lingua artificiale.

⁷⁰ Connivenza o antagonismo? Gli anni del narcisismo sembrano essere condizionati dalle modalità plateali che la medializzazione impone. Certo lavoro ai margini, nella ricerca di qualcosa di più essenziale, nella decade più recente, invita peraltro a leggervi un'antitesi.

II.1 Alle origini della poesia civile italiana

L'Italia, “repubblica delle Lettere”, prima di concretizzarsi è stata a lungo una patria sulla carta. L'ideale di una comunità fondata sui valori primari della Cultura (tolleranza, eguaglianza, universalità) emerge proprio nella frammentazione del Quattrocento e integra il cosmopolitismo con il senso (transfrontaliero per l'epoca) di identità nazionale o, più specificatamente, peninsulare. La coscienza nazionale ha dunque anticipato di secoli ogni corrispettivo istituzionale, rimanendo tuttavia patrimonio per lo più esclusivo dei ceti intellettuali. Il modello letterario della *Divina Commedia*, della letteratura didascalica, dell'invettiva politica ha tuttavia un radicamento e una circolazione popolare di larga fortuna.

Da Dante fino al Parini, passando per l'Umanesimo, Guicciardini e Macchiavelli, il Ruzante e altri autori fuori dal canone, si può dire che la poesia italiana abbia contribuito alla riflessione civica, a volte assumendo tratti politici, prevalentemente rimanendo *super partes*. Se volessimo distinguere tra poesia civile e politica, potremmo individuare nello schieramento (espresso letterariamente) a favore di una fazione il connotato politicizzante, che acquista maggior evidenza alla nascita dei sistemi rappresentativi moderni, specie con l'ingresso dei partiti di massa.

La poesia prende ispirazione meno episodica dal concetto di patria a partire dalla seconda metà del Settecento¹, quando la frantumazione socio-politica dell'Italia trova una prospettiva di ricomposizione: Parini, Alfieri, Monti sono la chiave di volta di un impegno non solo civile ma anche politico che si compirà nel Risorgimento, una stagione estremamente prolifica e partecipativa anche dal punto di vista letterario. La poesia fu allora al tempo stesso strumento ed espressione di una capacità di intervento e di protagonismo degli uomini di lettere. Mazzini stesso mostrò sempre un'estrema attenzione per tutti i fenomeni artistico-culturali giudicandoli capaci di produrre un legame identitario tanto più forte quanto più fondato sull'immediatezza dell'emozione e del sentimento (una posizione che anticipa qualche riflessione sull'egemonia culturale svolta da Gramsci).

Si coagula un ceto colto profondamente persuaso delle ragioni e dei problemi dell'Italia da fare, delle sue esigenze unitarie e strutturali, delle sue aspirazioni nazionalistiche e imperialiste. Nella rappresentazione della Patria, convive il tema del riscatto con una duplice risonanza: patriottico-

¹ Recentemente lo storico Ernesto Galli Della Loggia ha raccolto un'antologia di *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento* (Milano, Bur, 2011). Una breve introduzione sviluppa un excursus storico-concettuale di raccordo.

nazionalista da una parte; cristiano-egualitaria dall'altra: il riscatto degli italiani si prospetta anche come il riscatto dei poveri (braccianti, pastori, emigranti). Questo nesso di patriottismo ed egualitarismo con sfondo cattolico avrà un'alta capacità di mobilitazione e di risonanza.

Fatta l'Italia, si diffuse un atteggiamento critico, persino in pose sovversive, nei confronti dell'ordine costituito, in ossequio alle premesse rivoluzionarie del Risorgimento. Da Pascoli ai futuristi «sotto la scrittura corre il continuo interrogarsi circa che cosa debba o possa essere il Paese cui si appartiene»². L'idea d'appartenenza nazionale o di Nazione non si esaurisce nella dimensione politico-statale, cerca il proprio completamento nella costruzione effettiva di un Popolo. Considerato il grande assente dal processo risorgimentale, il rapporto con esso è molto controverso ed occuperà pienamente il dibattito anche nel secondo dopoguerra.

Almeno fino al 1915, Nazione e Popolo non apparivano dunque disgiunti: si poteva essere “nazionalisti”, ovvero riconoscersi interamente nello Stato nazional-unitario, e al tempo stesso “populisti” nelle declinazioni socialiste, radicali, anarchiche e così via, ovvero secondo una prospettiva eversiva rispetto all'ordine politico costituito.

Dall'inizio del Novecento i periodici assumono il rilievo inedito di terreno privilegiato dello scontro culturale e politico. Lì i diversi gruppi intellettuali esprimono e costruiscono un'identità collettiva, tanto che si comincia a parlare di un vero e proprio “partito degli intellettuali”, promosso dalla diffusione di nuovi mezzi di comunicazione. Esso intende incidere sulla vita non solo culturale ma anche politica della nazione e adotta le riviste come strumento di organizzazione programmatica. «Hermes» (1904), «Leonardo» (1903-7), «Il Regno» (1903-6) in realtà finiscono per rivolgersi a un ristretto ceto intellettuale e ad assumere un ruolo autoreferenziale. «La Voce» (1908-16) maturerà un progetto di diffusione a più ampio raggio, tentando di formare un'opinione pubblica.

Tra il primo e il secondo Novecento, si assisterà quindi a un cambiamento funzionale significativo: nella prima metà «la rivista di cultura aspira ad essere il sostituto dell'organizzazione politica; la seconda è quella in cui la rivista si misura con l'organizzazione politica». Seguire il loro percorso consentirà di focalizzare la coscienza del ceto intellettuale e la modulazione della sua prospettiva di intervento.

Nella guerra di trincea l'incontro con il popolo è diretto, considerato anche il folto impiego di elementi del ceto intellettuale sia in funzioni prettamente militari che di informazione e propaganda. Di fronte alla realtà e alla concretezza dell'orrore, cade ogni tentazione di discorso alto. La poesia cessa la registrazione della realtà e sviluppa una coscienza separata dal mondo, nella peggiore delle

² E. GALLI DELLA LOGGIA, op.cit., p. 14.

ipotesi ripiegata su se stessa o viceversa facendosi custode di valori morali universali e atemporali.

Vi concorre anche il ritorno all'ordine del dopoguerra, sia per riflusso che per irregimentazione nel fascismo, che gonfia la retorica patriottica svuotandola. Il popolo torna ad essere pura allegoria storica, gettando le premesse ad un processo di astrazione che porterà allo smaterializzarsi del concetto stesso. Viene meno anche la rappresentazione più aulica dell'Italia, come strumento di una missione o prescrizione di un fato.

La crisi e la sconfitta nella seconda guerra mondiale non potevano che convalidare questo disincanto. La Resistenza stende un ulteriore tono di lutto sulle aspettative riposte già nell'Unità e che comprendevano anche una palingenesi politico-sociale. Il fallimento della Ricostruzione consolida un pessimismo di fondo, tenace contro ogni ottimismo storico.

Ernesto Galli Dalla Loggia fa presente anche che proprio con la democrazia viene meno il sentimento originario di Patria, ovvero il senso di appartenenza ad un popolo unito ed eguale, a una comunità politico-statale omogenea, perché la democrazia accentua per definizione le fazioni. La visione civile dunque muta radicalmente e rinuncia alla dimensione nazionale, al riferimento alla Patria.

Si completa inoltre lo spostamento degli intellettuali nel ceto medio e la frattura tra loro e la classe dirigente, a cui più non appartengono. Per lunghi decenni nel dopoguerra la maggioranza degli intellettuali si schiererà all'opposizione del governo.

II.2 Letteratura ed *engagement* nella cultura francese³

La nozione di *engagement* è relativamente recente: trova il suo battesimo in occasione dell'affaire Dreyfus (1894) e ne diventa uno dei principali argomenti di discussione. L'*engagement* in senso stretto è, innanzitutto, una valutazione da parte dello scrittore sui rapporti che intrattengono letteratura, politica e società in generale. Questo filtro di riflessione distingue il coinvolgimento spontaneo e l'espressione immediata dalla *littérature engagée*: una strategia che analizza e valorizza le potenzialità comunicative a disposizione per iscrivere la politica nelle opere e per far sì che esse diventino uno strumento d'intervento pubblico, pur conservando l'intenzione estetica.

Il concetto raggiunge il maggior successo e compimento tra l'inizio della Seconda Guerra Mondiale e gli anni Cinquanta, smarcandosi con distinzione rispetto alla letteratura di propaganda o alla letteratura proletaria di matrice social-realistica.

³ Per il paragrafo ci si è avvalsi di:

B. DENIS, *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*, Paris, éditions du Seuil, 2001.

P. PELLINI, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», n. 63, pp. 135-163.

A. CORTELLESA, *Intellettuali, Anni Zero*, in *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, Palermo, :duepunti, 2011, pp. 14-40.

Benoit Denise avvia la sua indagine proponendo esempi di impegno letterario nei quattro secoli precedenti: Pascal, Voltaire, Hugo, Zola sono campioni della capacità di influenza della letteratura nella vita sociale, politica, religiosa. Si ravvisa in loro gli interpreti di una *littérature d'engagement*, distinta da quella *engagée* per una più manifesta esposizione (letteratura di propaganda, pamphlets, commedie) che ridimensiona la componente estetica. Durante il Romanticismo, inoltre, la consapevolezza della doppia missione, estetica e morale, del vate, legittima la letteratura a farsi così discorso politico senza rinunciare a se stessa.

In Francia la rottura tra letteratura e politica si consuma nel 1848. La rivoluzione mancata non viene risarcita nemmeno più tardi nel 1871. Molto prima che in Italia, fu chiaro all'intellighentia francese che la borghesia stessa – di cui fino a poco prima si erano proclamati i vilipesi valori universali – si manifesta capace di reiterare l'oppressione e l'interesse personale, precludendo allo sviluppo del Capitalismo. Tanto più che all'indomani della rivoluzione, nel 1850 Flaubert e Baudelaire subiscono processi per oltraggio alla morale e oscenità. In questo contesto si afferma un ambiente letterario indipendente dalla società e dal potere, in cui lo scrittore prende le distanze dall'attualità politica e sociale, rivendicando il diritto a non essere giudicato secondo i criteri della morale sociale ordinaria e coltivando i propri valori e principi estetici: la gratuità, il purismo estetico, la destoricizzazione della realtà.

Il famoso *J'accuse* di Emile Zola mette fine nel 1898 a cinquant'anni di afasia politica e segna la riconciliazione tra letteratura e politica. L'affaire Dreyfus segna la nascita di una nuova categoria sociale, gli "intellettuali", altra cosa rispetto ai *philosophes*: un insieme eterogeneo di scienziati, universitari, scrittori che, avendo raggiunto un certo prestigio nei loro rispettivi saperi, si attribuiscono il diritto di partecipare al dibattito politico. La partecipazione avviene prevalentemente al di fuori dei propri ambiti di immediata competenza. Nel caso di uno scrittore, questi può abbandonare il terreno della letteratura oppure rimanerci e fare una «scelta di scrittura», valorizzandone la forza di contestazione o affermazione e servendosene come di un'arma.

Fu già allora abbastanza chiaro il profilo dello scrittore *engagé*: raramente iscritto ad un partito, non si fa portavoce di alcuna dottrina politica; egli pone questioni morali o etiche che non sono necessariamente politicizzanti.

Gli anni tra le due guerre sono un vero e proprio laboratorio politico-letterario: il disastro del primo conflitto mondiale, le speranze suscitate della Rivoluzione d'Ottobre, l'ascesa dei fascismi, fomentano una nuova attrazione del mondo letterario per la politica, una vera e propria politicizzazione, a cui si contrapposero rivendicazioni di autonomia.

Si sperimentano diverse forme di *engagement*. L'attitudine surrealista consiste ad esempio nel

presupporre un'omologia tra cambiamento estetico e cambiamento politico, pur preservando la specificità della letteratura che resta un fine in sé e non uno strumento al servizio della politica. La «Nouvelle Revue Française», organo dell'Art pour l'Art, dichiara invece la propria collettiva astensione politica. Alcuni scrittori, come Aragon, Nizan, Malraux, subiscono un fascino non effimero per le direttive estetico-letterarie di provenienza sovietica, con risultati non trascurabili. La congiuntura ideale tra adeguamento delle esigenze estetiche e rivoluzione è scalzata violentemente dal dibattito sovietico: la politica culturale staliniana aveva eliminato gli artisti d'avanguardia e i romanzieri modernisti perché le loro preoccupazioni estetiche si rivolgevano ad una minorità privilegiata ed elitaria, lontano dalle masse e dai loro bisogni. A seguito del Congresso di Kharkov nel 1930, nel '35 a Parigi si tiene il Congresso in difesa della cultura che afferma l'istanza di ridefinire l'Umanesimo in una funzione non più strettamente individualista ma sociale. Dopo la guerra la questione del valore estetico sarà sostituita da un'altra priorità, il pubblico.

Nell'ottobre del 1945, Sartre presenta la rivista «Les Temps modernes» e pochi giorni dopo tiene una conferenza sull'umanismo esistenzialista laico. Entrambe le iniziative mirano a focalizzare e concretizzare il tema dell'*engagement*: l'esperienza della Resistenza aveva segnato il pensatore e lo avevano sollecitato a sublimare la filosofia della coscienza in una morale dell'azione e dell'impegno, oltre alla contemplazione. Lo strumento che all'indomani della guerra egli propone è un progetto totalizzante, che coinvolge filosofia e politica, letteratura e società, in collaborazione con un gruppo di intellettuali quali Aron, Merleau-Ponty, Paulhan, Leiris, Ollivier ed altri: obbiettivo della rivista è ridefinire l'operato dell'intellettuale nei confronti della società, al fine di concorrere alla ricostruzione di un futuro.

Su quelle pagine Sartre incitava i suoi contemporanei a prendere coscienza della loro storicità e a partecipare alla vita politica della loro epoca. Lo scrittore, per il solo fatto di scrivere e di esporsi al pubblico, è *embarqué*, “implicato”; la neutralità è una posizione soltanto apparente. L'intenzionalità della scelta espressiva, la dimensione riflessiva e volontaristica, l'integralità della responsabilità sono dunque il perno dell'*engagement*: che in ultima analisi consiste nel rifiutare la passività e il compromesso e porsi al servizio di un vero e proprio progetto etico, solo in seconda istanza e conseguentemente politico. Compito dello scrittore è trasmettere i valori eterni implicati nelle scelte politiche e sociali. La domanda fondamentale da porsi è: *perché* si scrive; e anche: *per chi* si scrive. L'*engagement* risulta un'azione di riconciliazione tra scrittori e il pubblico coevo: i destinatari prescelti condizionano contenuti (di stretta urgenza attuale) e forme e sanciscono l'autentica convalida dell'opera altrui.

Sartre espose la sua dottrina ponendo più generalmente la questione della definizione stessa della letteratura. La concezione classica dell'opera letteraria venne messa in discussione: il fine

della letteratura sembrava oltrepassare l'intenzione estetica originaria; anzi: «benché la letteratura sia una cosa e la morale tutt'altra cosa, in fondo all'imperativo estetico si discerne l'imperativo morale»⁴. L'autonomia della forma – che non può avere valore indipendente dal contenuto e deve restare al servizio di questo – demistifica la sacralità dell'arte fine a se stessa che specialmente in Francia si era radicata. Secondo Sartre, inoltre, la *creazione* non avviene dal nulla grazie all'opera di un autore demiurgo; anzi, lo scrittore non crea ma *svela*, dà un nome a ciò che già c'è e non ha acquisito coscienza. In questo trapasso sta l'azione della scrittura, più precisamente del linguaggio (che finisce per assumere valenza ontologico-metafisica). Lo scrittore scopre dunque l'autenticità della letteratura nel suo intrinseco potere di trasformare il mondo.

Il messaggio di Sartre è stato spesso liquidato appiattendolo alle indicazioni del realismo sociale e socialista. In realtà non se ne colse la lontananza, anche perché il filosofo francese produsse prevalentemente contributi critici piuttosto che saggi letterari su quanto intendesse. Il realismo di matrice sovietica presupponeva un impegno propriamente propagandistico, che accettava la subordinazione della sfera etico-morale al piano politico. Sartre auspicava invece di superare le due funzioni tradizionalmente attribuite alla letteratura: l'intrattenimento puro e la propaganda; che tra l'arte per l'arte e l'arte sociale si individuasse una funzione autonoma della letteratura capace di essere utile e bella ad un tempo stesso. Camus, inizialmente sodale di Sartre, prese le distanze da «Les Temps Modernes» proprio in ragione dei giudizi edulcorati espressi nei confronti del regime stalinista. Le critiche venivano infatti puntualmente ridimensionate da attenuanti circostanziali. Soprattutto, la matrice esistenzialista permaneva in Camus come esigenza di una *rivolta* o rivoluzione innanzitutto individuale, non come fatto collettivo, fondata tuttavia sul rapporto di solidarietà con l'altro.

Dalla metà degli anni Cinquanta la nozione di *engagement* si è estesa in modo più generico: si è diffusa la convinzione che la scrittura impegni delle forme di decisione morale largamente eccedenti il dominio della politica o della militanza. Con il *Nouveau Roman*⁵ si arrivò ad una vera e propria fase di rigetto del condizionamento politico della creazione letteraria: la sua eventuale funzione strumentale e utilitaristica fu rinnegata insieme all'eredità umanistica che investiva la letteratura di un portato di valori morali.

Il ripristino dell'importanza e dell'equilibrio del concetto di *engagement* si deve a Barthes. Di Sartre egli rifiuta l'alternativa tra arte pura e arte sociale. Instaura tuttavia nel dibattito francese una

⁴ J.P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Net, 2004.

⁵ Il movimento è accomunato dal rifiuto del personaggio e delle normali vicende, preferendo focalizzarsi sulle caratteristiche della realtà, sugli oggetti piuttosto che sulle cose. I testi prodotti sono analiticamente descrittivi, escludendo la soggettività umana, come in un ritratto fotografico. L'obiettivo è evidenziare la condizione dell'uomo nella società moderna, basata sull'industrializzazione, la tecnologia, la scienza.

sottile sfumatura tra *engagées* e *contre-engagées*: i primi sostengono di impegnare la letteratura dentro il dibattito pubblico (*littérature engagée*); i secondi contestano l'implicazione politica della scrittura, privilegiano la sensibilità morale e ne considerano prima di tutto le conseguenze letterarie (*engagement littéraire*). La letteratura – che è una forma di *écriture* diversa dall'intervento critico o saggistico perché si abbandona totalmente al linguaggio – deve rimanere il dominio della creazione e se vi è impegno, esso deve esprimersi e modularsi solo attraverso i valori formali della scrittura, ovvero lo *stile*: «è la precisione di una scrittura (precisione strutturale, non già retorica, certo: non si tratta di “scrivere bene”) a impegnare lo scrittore nel mondo» perseguendo una sola esigenza, puramente estetica, che è il «rigore»⁶. «L'atto letterario è senza causa né fine», «è un atto assolutamente intransitivo, non modifica niente, niente lo rassicura», «quest'atto si esaurisce nella tecnica»: commentando un saggio di Marthe Robert su *Kafka*⁷, Barthes sposta l'attenzione realista dal *perché* scrivere al *come* scrivere, dando priorità ai segni rispetto ai significati. L'*engagement* si dà *dans la littérature* nel momento in cui lo scrittore assorbe radicalmente il *perché* del mondo – inteso come perpetua interrogazione ed esplorazione irriducibile della significazione – dentro un *come* scrivere. La peculiarità della modernità per Barthes sta nella tecnica dell'allusione che sintetizza la descrizione realistica e le potenzialità di un progetto etico.

Entrambe le posizioni – quella di Sartre e quella di Barthes – si alimentano degli stessi presupposti: entrambe si pensano come *politiche della letteratura* che mirano ad affermare la presenza sociale dell'oggetto letterario per far riconoscere l'universo di valori che gli è proprio. La soglia di demarcazione dell'*engagement* rispetto al *contre-engagement* è l'autonomia della forma: essa viene a configurarsi come il terreno di libero arbitrio dello scrittore, che può essere determinato non da prerogative politiche ma dall'esclusiva interrogazione del linguaggio («morale della forma», «responsabilità della forma», «uso intransitivo del linguaggio»).

Queste conclusioni confermano l'eminenza di un elemento del sistema letterario emerso con particolare definizione a partire dagli anni Trenta: il pubblico. Il rapporto concreto col pubblico diventa dunque il luogo suscettibile di autenticare nello specifico l'*engagement littéraire* e rischia di subordinare il giudizio di valore sull'opera letteraria al suo successo di massa. O, al contrario, di legittimare formule avanguardistiche, in ultima analisi autistiche, di contrapposizione della forma al pubblico.

II.3. La nozione di *engagement* nella cultura e pratica italiana

Sartre non trova un corrispettivo immediato in Italia; il termine *engagement* non può essere

⁶ R. BARTHES, *La risposta di Kafka*, «France-Observateur», 1960, ora in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002, p. 134.

⁷ R. BARTHES, Ivi, pp. 130-134.

tradotto in modo appiattito con il termine *impegno*: nonostante il rinnovamento tematico nell'immediato dopoguerra a favore di una cultura concreta che affronti problemi sociali e di costume, la posizione italiana è ancora populista nella misura in cui mantiene la distinzione di classe tra intellettuali e proletariato, che ha radici storiche molto profonde.

Tra le due guerre in Italia era stata ripristinata la funzione di custodia del *gusto* e il ruolo di chierico disinteressato proprie dell'intellettuale umanista. In cambio di un atteggiamento consenziente, o non apertamente ostile, si schiusero considerevoli privilegi culturali: l'integrazione negli apparati corporativistici, con conseguente riconoscimento e affidamento di un mandato ideologico; il rispetto per la specificità del lavoro intellettuale e della separatezza dell'arte, nel quadro delle divisioni specialistiche del capitalismo; complessivamente, l'emersione dalla proletarizzazione. Il prezzo di questi vantaggi fu pagato dalla creatività, addomesticata dalla subordinazione politica a scegliere in una ristretta gamma ideologica e culturale temi predeterminati.

A questo mero appiattimento, si ribellò il fascismo di sinistra; anche l'ermetismo ruppe quell'equilibrio sociale, sottraendosi ad un inquadramento nelle forme di partecipazione e propaganda culturale, affermando che la letteratura è una condizione e rinunciando di conseguenza ai *benefits*. Entrambe le correnti confluirono poi negli editoriali di «Primato».

La conversione all'antifascismo ha motivazioni di ordine morale e culturale, più che teorico e politico, e affonda le radici in un'ideologia dell'*impegno* culturale inteso come interventismo della cultura, che rimanda al vocianesimo, allo storicismo desanctiano e pure all'attualismo gentiliano. La scelta a favore dell'impegno è vissuta come un problema di moralità individuale che esige il sacrificio di una militanza esclusivamente letteraria in nome di una maggiore partecipazione alla lotta politica; già dal '40, nella polemica tra «la Ruota» e «la Ronda», ad esempio, si andava affermando la concezione dell'arte non come *gusto* ma come *civiltà*.

La partecipazione degli intellettuali all'epopea resistenziale, anziché demistificarli o ricondurli in seno alle classi lavoratrici, offre loro un'ulteriore occasione, protagonista, di proporsi come élite all'avanguardia nella lotta di liberazione della collettività. Permangono dunque residui di mazzinianesimo, in accordo col quale «il popolo è un'entità astratta, dotata di “buon senso” e anche d'ignoranza, portatrice della saggezza nazionale ma incapace di guidarsi da sola»⁸. Compromettendo l'arte nell'azione con un'onda lunga di realismo, si esplicano e salvaguardano la missione sociale degli intellettuali e la loro distinzione di casta, nonostante l'irruzione delle masse sulla scena politica.

⁸ E. CUNEI, *Scritti 1935-1945*, Roma, ed. Riuniti, 1973, vol. I, p. 223.

Nell'immediato dopoguerra numerosi elementi di continuità derivarono dalla conservazione della gestione del potere da parte dei medesimi poteri forti prebellici, sia sul piano economico che politico⁹. Scuola, radio, cinema, i canali culturali più istituzionalizzati non smantellano i loro apparati, né svestono codici linguistici di regime; soprattutto, senza soluzione di continuità, divulgano visioni del mondo di tipo idealistico, che si fondano su una concezione del ruolo degli intellettuali e dei loro rapporti con le masse, con la cultura e la politica, risalente all'età liberale. In un contesto ideologico mutato – in cui tuttavia la matrice ideologica borghese e il riferimento alla tradizione romantico-risorgimentale rimanevano intatti – agli intellettuali era assegnata la cura della vita morale, al servizio della verità e della giustizia.

Dal canto loro, gli intellettuali di ogni fazione politica concorsero al clima di ricostruzione materiale, economica, culturale e morale, che tuttavia finì col ripristinare l'assetto dei rapporti produttivi prebellici, abbandonando presto intenzioni massimaliste¹⁰. Dopo gli orrori del fascismo e della guerra (ma è bene sottolineare la dimensione internazionale del dibattito), si era sprigionato un rinnovato entusiasmo costruttivo e al tempo stesso la velleità di inserirsi nel movimento progressivo della storia per interpretare tendenze, indicare e propagandare valori. Si erano inoltre aperti anche nuovi spazi di iniziativa editoriale: riviste legate al Pci come «Società» e «Politecnico» o nell'orbita azionista come «Il Ponte», «La nuova Europa», «Belfagor», «Società nuova». L'impegno dunque diventa la regola, il disimpegno l'eccezione.

Vi è una forte componente di spontaneità nel bisogno di impegno che la maggior parte degli intellettuali italiani avverte a partire dalla Resistenza e sino alla fine degli anni Quaranta; una spontaneità che si manifesta in "voglia di raccontare" e attiva nuove dinamiche letterarie.

Il 29 settembre 1945 Vittorini pubblica sul «Politecnico» un editoriale intitolato *Una nuova cultura*, considerato il manifesto della cultura e della letteratura impegnata, dal sottotitolo: «Non più una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini». Si reclamava cioè una cultura che si identificasse con la società, che non si limitasse a consolare ma che si proponesse di incidere sulla realtà, di giocare un suo ruolo attivo nei confronti della politica. Si procedeva invece a colpevolizzare la cultura europea che a causa della propria degradazione morale aveva permesso e premesso alla guerra.

Vittorini aveva fatto proprio l'appello di Sartre agli intellettuali a cambiare il mondo e a stare

⁹ cfr. S. LANARO, *Storia della Repubblica italiana*, Venezia, Marsilio, 1997.

¹⁰ L'opzione marxista stessa fu ridotta allo storicismo integrale e tra il '45 e il '47 il marxismo fu considerato un fatto meramente culturale, componente importante di una cultura avanzata e di avanguardia a livello europeo che poteva democratizzare e aggiornare i sistemi culturali nazionali. I vari marxismi rappresenteranno infatti dei mediatori rispetto alle nuove discipline (sociologia, antropologia culturale, psicoanalisi; linguistica, strutturalismo). La portata alternativa del marxismo, di critica e di demistificazione, di negazione e di riferimento alla prassi, sarà riscoperta successivamente.

dalla parte delle masse sfruttate e oppresse. Ma la via francese indicava una scommessa esistenzialista autonoma dall'ingerenza partitica che in Italia era preclusa da un populismo congenito. «Il Politecnico» si proponeva di unificare gli intellettuali italiani (tra cui Fortini, Balbo, Jemolo, Banfi, Cantori, Guttuso) al di là delle loro ideologie per uno scopo comune, ovvero *informare*, non *educare*: in primo luogo iniettando aggiornamenti dai fronti prima preclusi dalla censura fascista (esistenzialismo, psicoanalisi, sociologia, etc.) ed introducendo giovani esordienti (come Calvino); in secondo luogo contribuendo con inchieste documentate a creare una cultura più consapevole che potesse preludere a scelte politiche più opportune. Il «Politecnico» rivendicava dunque il primato della cultura sulla politica.

Il bisogno di impegno degli intellettuali e degli scrittori aveva lasciato in un primissimo tempo i dirigenti dei partiti politici abbastanza disorientati, a causa di mancanza di strumenti e soprattutto di chiarezze di indirizzo¹¹. D'altra parte, gli appelli che Vittorini rivolge anche ai cattolici e agli idealisti, di recupero della tradizione umanistica, trovano il consenso del Pci che vi rispecchia gli intenti della svolta di Salerno. Il partito ricercava infatti un'intesa con i ceti medi democratici e con la loro cultura tradizionale e nazionale, in particolare con lo storicismo idealistico. Già tra «Primato» e «il Politecnico» si potevano rintracciare il riferimento alla tradizione romantico-risorgimentale tra gli aspetti di continuità. L'eredità culturale del fascismo di sinistra, del populismo, dell'idealismo crociano, che assegnavano un valore intrinseco alla cultura e agli intellettuali a prescindere dalla loro collocazione di classe, costituiva il bagaglio ideologico di un ceto intellettuale che identificava l'esercizio della cultura con la difesa della vita morale, al servizio della verità e della giustizia in funzione interclassista. Prestandosi, così facendo, ad una strumentalizzazione politica da parte della sinistra, alla ricerca di un'alleanza tra borghesia progressista e movimento operaio.

I primi dissensi tra Vittorini e Togliatti paiono liquidarsi in divergenze di gusto e di formazione culturale. In realtà vi sono controversie di fondo che riguardano sia gli intellettuali, il modo in cui credono di poter fare politica e in cui si confrontano con la loro precedente formazione culturale; sia il Partito Comunista stesso, la concezione che i dirigenti hanno dell'impegno politico, della cultura e della letteratura. In particolare «Il Politecnico» con le sue aperture alla cultura europea metteva in pericolo la linea di politica culturale nazionale che il PCI perseguiva: da una parte legata a Mosca e dunque aperta al realismo socialista, dall'altra tesa a manifestare la propria continuità coi ceti medi e la cultura italiana classica, quindi con aspetti tradizionali e conservatori. Molto più integrata era la funzione richiesta dal Pci agli intellettuali, in uno sforzo concorsuale e condiviso, rispetto al quale

¹¹ A. ASOR ROSA, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, vol. I *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, p. 573.

avrebbe dovuto essere il partito ad indicare le direttive e a vagliare i contenuti. Il valore estetico e l'autonomia dell'arte e della cultura passavano in secondo piano rispetto al primato della prassi.

«Il Politecnico» fallì nel dicembre '47 una volta venuti meno i finanziamenti del Pci, che vennero riversati preferibilmente su «Rinascita», «Il Contemporaneo», «Società»; nel '51 Vittorini abbandonerà il partito, in seguito ad un'aspra polemica resa più recrudescente anche dopo la pubblicazione nel '49 di *Politica e ideologia*, il volume dei principali scritti di Zhdanov. Lo zdanovismo avanzò un tentativo di strumentalizzare la cultura ai fini dei compiti tattici del partito. Si applicavano nel campo della cultura e dell'arte i principi dello stalinismo: la partiticità dell'espressione artistica, ovvero il necessario schieramento degli autori; l'obbligo di praticare il realismo nella forma e nei contenuti¹² secondo una precettistica socialista (che i protagonisti fossero operai e contadini, personaggi positivi portatori di valori socialisti, che la prospettiva risultasse ottimistica rispetto alla vittoria del socialismo). In Italia i risultati più vistosi di questa impronta politica si misurarono sul terreno della poesia: testate di sinistra poterono attingere ad un fitto sottobosco pseudo-neorealistico di scarsa coscienza estetica, che, pur essendo nato dallo spontaneismo, si trovava a corrispondere ad impostazioni dogmatiche sostenendo, in un'ottica nazional-popolare ma con effetto propagandistico, le varie battaglie del partito (scioperi, dimostrazioni, campagne anti-imperialista, per la pace, contro la guerra in Corea).

Nel '48 era cominciata anche la pubblicazione degli scritti di Gramsci, a cura dello stesso Togliatti¹³; l'edizione tuttavia non stemperò lo zdanovismo, anzi, a questo vi si sovrappose la diffusione di una nozione di “intellettuale organico”, privata dei suoi caratteri più originali. Le scelte editoriali, infatti, mettevano in risalto la figura morale e culturale di Gramsci, più che l'originalità del suo pensiero tecnico-politico¹⁴. Il clima culturale dei primi anni Cinquanta fu pertanto incupito dalla rigidità di certe posizioni intransigenti e più in generale dalla risacca in cui le aspettative resistenziali erano cadute, in particolare dall'immobilismo afasico delle sinistre.

La cesura del '56 fu l'esito di un processo che già aveva innescato la spoliazione del Pci e l'ipotesi di un predominio da parte del partito sugli intellettuali andò definitivamente in crisi.

¹² come già indicato nel I Congresso degli scrittori sovietici a Mosca nel '34.

¹³ Togliatti, per evitare parti «non utili al partito», decise di pubblicare anzitutto le *Lettere dal carcere* e poi i *Quaderni* divisi per temi in base ad una propria selezione. In questo modo il pensiero di Gramsci fu frammentato e la sua opera fu letta suddivisa per sfaccettature (*Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, etc.), come quella di uno storico, di un critico letterario, di un filosofo, etc. In particolare nei *Quaderni* Gramsci apparve come il teorico della via italiana al socialismo, di cui Togliatti sarebbe stato il realizzatore. Fu espunto il travagliato rapporto dell'intellettuale sardo con l'Internazionale comunista, la linea bolscevica, Stalin, lo stesso Togliatti; tutto ciò sarebbe emerso lentamente soltanto dopo il 1956, dopo la denuncia dello stalinismo fatta da Krusciov e in modo definitivo nel 1975 grazie a un'edizione critica curata da Valentino Gerratana. Cfr. C. DANIELE, *Togliatti editore di Gramsci*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁴ Già a partire dalla pubblicazione delle *Lettere dal carcere* (1947) fu celebrata ed esaltata l'umanità di Gramsci, a cui fu andò anche il riconoscimento letterario del Premio Viareggio nello stesso anno.

Non si deve dimenticare, tuttavia, che a latere e in convergenza con il dibattito incentrato sul Pci, l'intellettualità italiana seppe esprimere una varietà di posizioni. Alla bipolarità della guerra fredda corrispondeva la scelta tra il modello liberale di destra, improntato alla libertà intellettuale, e la fedeltà alla causa del progresso propria della sinistra. Oltre a riviste di matrice marxista («Rinascita», «Società», «Il contemporaneo», «Mondo operaio») e cattolica («Cronache sociali») sorsero relazioni capaci di aggregazioni ed elaborazioni alternative («Il Ponte», «Il Mondo»). I temi discussi ruotavano sempre attorno alla riqualificazione del ruolo degli intellettuali in senso critico e progettuale alla loro relazione con le strutture partitiche.

Tra le figure di riferimento, ricordiamo Norberto Bobbio, che, opponendosi sia alla cultura politicizzata che a quella disimpegnata, seppe coniugare l'universalismo socialista e il principio imprescindibile della libertà individuale, derivando una posizione affrancata dagli irrigidimenti dogmatici e partitici, a favore di una *politica della cultura*: ovvero di un impegno per la libertà e la verità condotto con rigore e orientato alla conoscenza e all'onestà professionali, senza un destinatario sociale privilegiato, contro le storture politicamente interessate ad una ricaduta immediata.

Il disincanto ideologico, in particolare lo scacco pressoché definitivo dell'utopia rivoluzionaria comunista e in generale l'immobilismo della politica italiana di fronte ad annose questioni sociali, la reviviscenza della minaccia atomica e lo stabilirsi della guerra fredda, avviarono un ripensamento delle formule dell'impegno, declinando l'attenzione più sulle relazioni tra intellettuali e "popolo" (con una riflessione circa la definizione di questo) che sulle modalità di intervento. Un atteggiamento che attesta un problema di identità sociale degli scrittori italiani, soggetti a processi di proletarianizzazione e periferizzazione rispetto ai centri nevralgici del potere, ma di fatto scissi dalle classi inferiori.

«Officina» («Fascicolo bimestrale di poesia» edito a Bologna tra il 1955 e il '58 e in una seconda breve serie nel '59) svolse una funzione storica di autentica alternativa: rifiutando le poetiche di partito, le visioni ideologiche precostituite e in particolare il dogmatismo marxista, promulgò un rinnovamento formale corrispondente ad una problematizzazione morale. Fu animato infatti dai principali esponenti di uno sperimentalismo realistico impegnato: Pasolini, Roversi, Leonetti, Fortini. Questi seppero coniugare la ricerca formale al rigore etico-politico. Al centro della propria indagine posero la contraddizione tra attivismo politico e intimismo borghese e decadente. La figura d'intellettuale che si delineò ne uscì riqualificata da un impegno che prescindeva dalla militanza interna ai partiti, in una rilettura di Gramsci extradogmatica e coniugata dal rigore di Contini e Spitzer, aggiornata sulle posizioni di Francoforte.

Tuttavia fu lo stesso Pasolini a dichiarare (in modo un po' estremistico) «*Officina* è stata

inutile»¹⁵: «siamo sempre nel Paese dominato da una borghesia che non ha fatto nessuna rivoluzione, che non ha nessuna rilevante tradizione moderna». Permanevano i binomi disgiunti di poesia e società, poesia e impegno, poesia e storia, attestando la separatezza del fare letterario. Proliferava anche la poesia dell'«anima bella». Soprattutto il presente si proponeva senza speranza, «beffa» ed «inganno» (Fortini), eppure con la coscienza che la via di uscita potesse essere soltanto collettiva. Si rinvigorisce in particolare la fede nella poesia come strumento di conoscenza e invenzione¹⁶.

«Il Menabò», fondata a Torino nel 1959 da Elio Vittorini e Italo Calvino e in stampa fino al '66, per certi versi ne fu la continuazione di «Officina» e si pose come *trait d'union* tra gli sperimentalisti che vi militarono e i Novissimi¹⁷. Interrogandosi sul ruolo della letteratura nel nuovo universo tecnologico, scientifico e filosofico, la rivista dimostrò maggiore apertura alle scienze contemporanee, alle tendenze d'avanguardia, all'industria capitalistica. Fu sostenuta la teoria della discontinuità storica e una maggiore consapevolezza dell'integrazione irreversibile del mondo intellettuale e di quello produttivo. Furono messe da parte scelte ideologiche o letterarie predeterminate. Ora la letteratura doveva dimostrarsi all'altezza della situazione, ovvero capace di rinnovare i contenuti e soprattutto di identificare l'atteggiamento migliore per conoscere e districarsi nel labirinto contemporaneo, impegnandosi in una letteratura della coscienza, della responsabilità, della moralità.

La parabola di Italo Calvino è abbastanza rappresentativa della maturazione di un nuovo impegno «laico» rispetto ad ogni affiliazione fideistica in senso sia religioso che ideologico. Il razionalismo di matrice illuministica, declinato da una sensibilità perplessa, lo ha sostenuto dal piegarsi a fiducie incondizionate nel progresso e in un cammino prevedibile della storia. Anche di fronte al «mare dell'oggettività», tradotto in «mare della complessità» da Antonio Porta vent'anni più tardi, la letteratura conserva il proprio potere euristico di problematizzazione e comprensione del reale, contro la disseminazione del senso da una parte, la semplificazione dall'altra oppure la trasgressione gratuita. Permane dunque la nostalgia di un orizzonte civile. Un simile atteggiamento poteva essere tacciato di riformismo dalla nuova sinistra, di continuità col neorealismo dalla neoavanguardia.

Nel '56 Anceschi aveva fondato «il verri». Da una linea fenomenologica e neopositivista, proponeva un diverso ruolo per l'intellettuale, che non poteva più essere produttore di ideologie, ma

¹⁵ cit. in N. LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 32.

¹⁶ Si veda la convergenza dei numeri speciali ad essa dedicati di «Ulisse» (settembre '60), «aut aut» (gennaio-marzo '61), «Nuovi Argomenti» (ottobre '60 e marzo-giugno '62) e gli ampi inserti accolti in altre riviste, in particolare «il verri».

¹⁷ Ma i protagonisti del dibattito culturale circuitano su vari fronti editoriali, apparendo dotati di ubiquità e testimoniando il carattere della discussione, aperta, non dogmatica, di autentico confronto.

semmai ordinatore e sistematore di un'oggettività che collimava con il sistema capitalistico: la cultura, assumendo i tratti dell'indagine scientifica, non poteva sottrarsi all'integrazione, semmai sfruttare i vantaggi che ne derivavano. La redazione stessa rispondeva a criteri di specializzazione del lavoro, aggregando in un'equipe omogenea professionisti di settori distinti d'intervento. Tra «il verri» e il Gruppo 63 la varietà di posizioni interna fu notevole. Si andava da un aggiornamento moderato e conservativo del ceto letterario alla contestazione radicale del ruolo dell'intellettuale borghese. Alcune acquisizioni comuni furono fondative: l'ineludibilità dell'integrazione e l'orgoglio della propria competenza. L'assimilazione del sistema poteva essere accettata cinicamente se rivolta a proprio favore. In quanto tecnici del linguaggio, andava vinto ogni disagio o complesso d'inferiorità o vergogna della poesia. La rottura formale che essi potevano attuare sul piano del linguaggio poteva nutrire una valenza politica eversiva nei confronti degli istituti borghesi. Il punto di divisione si verificò proprio sul modo di praticare l'eversione letteraria: Guglielmi esaltava un atteggiamento totalmente ideologico, disimpegnato, estraneo alla Storia; Barilli dell'ideologia ripudiava la pressione all'*engagement* e la mancanza di un'ispirazione autentica al progresso e alle scienze moderne; per Sanguineti la rivolta delle avanguardie avrebbe avuto senso solo se avesse trovato corrispondenza in una lotta organizzata contro il carattere specialistico della professione artistica, altrimenti si sarebbe caduti nella neutralizzazione del mercato e del museo, secondo la contraddizione di un sistema che vuole assorbire l'arte mercificandola tanto più quant'è autonoma da pastoie politiche.

«Quindici» fu il mensile del Gruppo 63 edito dal '67 al '69, ovvero fino a quando la contestazione letteraria non resse a quella operaia e studentesca che richiedeva scelte precise, non prove di rodaggio di fatti culturali da parte di tecnici specialistici. D'altronde lo specialismo era stato messo in crisi dalle mutazioni del sistema produttivo e culturale. Con il boom economico, settori che già avevano conosciuto un balzo in epoca fascista (Rai-Tv, cinema, editoria, scuola media e università) passano da una dimensione artigianale a modalità capitalistiche, comprese le fonti di finanziamento¹⁸. Il reclutamento degli intellettuali risponde alle esigenze produttive di questi grandi apparati e produce una loro completa integrazione. Scompare sostanzialmente il divario tra cultura e produzione: nelle case editrici le funzioni redazionali si parcellizzano e specializzano, il prodotto letterario è confezionato industrialmente e canalizzato in un protocollo seriale di promozione, come un prodotto qualsiasi ad un prezzo sempre più competitivo. Si passa

da una figura d'intellettuale come chierico umanista e depositario della totalità a una figura d'intellettuale-tecnico lavoratore salariato al servizio dell'apparato culturale in cui lavora. L'intellettuale-letterato non ha più la funzione di coniare in proprio le ideologie, ma solo quella di

¹⁸ La concentrazione del potere economico, politico, culturale vede entrare la Fiat in Etas Kompass, Fabbri e Bompiani e la stessa nel '67 dare vita alla Fondazione Agnelli.

diffonderle.¹⁹

Non appena si presenta sul mercato del lavoro, il letterato diventa un intellettuale disponibile per qualunque uso: dai ruoli di direzione nell'industria editoriale e televisiva alle mansioni di routine e bassa manovalanza intellettuale, con una tendenza alla versatilità. La stessa attività letteraria propriamente detta è in genere secondaria, concomitante o marginale rispetto all'impiego primario. La sua posizione sociale resta ambigua e priva di rappresentanza: escluso dall'élite dirigenziale, subisce un processo di proletarizzazione (già in atto dagli anni Venti) che tuttavia non lo promuove alla fratellanza con la classe operaia; anzi: la sua marginalizzazione interpreta lo svuotamento della prospettiva umanistica.

L'elaborazione culturale viene affidata al sistema dei mass media nel suo complesso, non più soltanto o prevalentemente all'editoria cartacea; spicca la televisione prioritariamente, col primo canale dal '54 e il secondo dal '61, che introduce la minaccia dell'immagine e del suono a scapito della cultura umanistica.

Nel 1963 l'obbligo alla scuola media e la liberalizzazione degli accessi universitari innesca la scolarizzazione di massa. Da una parte ciò modifica i rapporti costituiti tra pubblico e scrittori: ovvero apre esponenzialmente il pubblico potenziale, dal quale emergono sedicenti scrittori. Dall'altra, muta radicalmente l'orizzonte delle aspettative dei fruitori stessi, che chiedono nuovi contenuti e valori diversi. Dalla tradizionale distinzione tra le due culture (alta/bassa) si perviene alla produzione di un'unica cultura di massa, stratificata in modo tale da rispondere a tutte le esigenze e assestata sull'ipotesi di un uomo medio.

Tra il '61 e il '68 si assiste alla nascita di una serie di riviste giovanili a carattere politico o politico-culturale, che raggiungono un massimo di diffusione e incidenza tra il 1967 e il 1971 e poi decadono intorno al '74. Accanto a riviste cattoliche di dissenso («Testimonianze»), la maggior parte si ispira al neomarxismo elaborato in particolare da «Ragionamenti» ('55-57, tra cui Fortini nella redazione) e opera nel campo della politica, dell'ideologia, delle lotte operaie, sindacali, studentesche; anche quelle che cominciano con intenzioni letterarie o artistiche («Nuovo impegno»²⁰, «Che fare»²¹) finiscono per dedicarsi alla lotta politica. In esse si afferma la

¹⁹ R. LUPERINI, *Il Novecento*, op. cit., p. 722. Proprio in merito alla funzione dell'ideologia rispetto alla creazione artistica-letteraria, si svolgerà lo scontro che porterà alla spaccatura del Gruppo 63.

²⁰ Nel '65 anche «Nuovo impegno» da rivista di letteratura mutò in organo teorico-politico, poi nella testata «Ideologie». Rivendicava la fine delle divisioni: politica o cultura, organizzazione o teoria. Mancò comunque la saldatura tra pratica di contestazione letteraria e pratica di contestazione sociale e politica, per quanto le acquisizioni conseguite furono di notevole rilievo. In particolare, si affermava lo spazio teorico specifico della cultura nella critica delle ideologie.

²¹ «Che fare?» di Leonetti provò a unire la contestazione letteraria e quella sociale, fondando teoricamente e politicamente un rapporto di conflittualità tra intellettuali e società, al di là del dilemma tra autonomia ed eteronomia nella politica. La sua potenzialità implose già nel '69.

convinzione che gli intellettuali devono rinunciare a comportarsi come specialisti della cultura e divenire invece militanti politici. Si giunge a proporre il “suicidio dell'intellettuale”, che dovrebbe trasformarsi in agitatore politico, e il “rifiuto della letteratura”, vista come attività borghese e separata, da criticare più che da praticare. Per andare incontro all'istanza di un maggior collegamento tra intellettuali e il resto del mondo sociale, nascono diversi laboratori redazionali che aggiornano il marxismo riletto attraverso Benjamin, Adorno, Althusser. Periodici come «Quaderni Rossi» ('61-65)²², «Classe operaia» ('64-67), «Contropiano» ('69) studiano la condizione operaia e l'organizzazione del lavoro di fabbrica come forma di organizzazione sociale. «Quaderni piacentini», fondata nel '65 con un buon nucleo cinefilo, tra il '67 e il '70 divenne l'organo della “nuova sinistra” e della contestazione studentesca: criticò aspramente sia le ideologie borghesi, che l'orizzonte culturale e morale della tradizione sinistroidale. Rispetto a «Quindici», «Quaderni piacentini» aveva un tratto in comune, ovvero la coscienza dell'integrazione neocapitalistica che assorbirebbe in sé ogni forma di pensiero ed espressione. L'unica opposizione possibile all'omologazione sarebbe rappresentata dalla rivoluzione politica, a differenza invece del Gruppo 63 che era ancora in grado di pensare ad una rivoluzione artistica. L'atteggiamento demistificante della rivista si rivelò però improduttivo, incapace di un'articolazione propositiva alternativa.

La cesura degli anni Settanta viene rappresentata dal tramonto della figura dell’“intellettuale-legislatore”²³. Con questa dicitura si fa riferimento a personalità come Calvino, Pasolini, Fortini, Sciascia, Fo, Sanguineti che avevano ancora una *funzione pubblica*. Da una parte alcuni autori licenziavano opere che recepivano il contesto e i suoi cambiamenti e le proponevano come leve di riflessione critica: *Mistero buffo* di Fo, *Todo modo* di Sciascia, *Corporale* di Volponi, *La storia* della Morante, *Amarcord* di Fellini. Dall'altra, buona parte di loro interveniva pubblicamente su quotidiani e riviste a proposito di episodi di cronaca, di politica, etc., ricercando i nessi fra etica e società e il segno di un destino storico che era ancora possibile influenzare. Quegli episodi, sotto la loro lente di interpretazione, si trasformavano in momenti culturali; nel '75, per esempio, Pasolini, Calvino, Fortini commentarono ciascuno a suo modo il delitto del Circeo nel '75. Si parla anche di “intellettuali complessivi”, ovvero capaci di parlare a nome dell'universale, influenzare l'opinione pubblica e occupare la scena della comunicazione da protagonisti, perché forti dell'autorità

²² Panzieri, Asor Rosa e Fortini.

²³ F. MARCHESE (a cura di), *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, vol. VI di «Quaderni di Allegoria», Palermo, Palumbo editore, 2005. Il volume raccoglie un dibattito suscitato da Romano Luperini con un intervento il 18 febbraio 2004 su «l'Unità» intitolato *Intellettuali, non una voce - il declino dell'intellettuale italiano*. La discussione si concluse circa due mesi dopo, con una chiusura dello stesso Luperini. Vi parteciparono: Carla Benedetti, Alfonso Berardinelli, Aldo Busi, Gianni Celati, Franco Cordelli, Andrea Cortellessa, Roberto Cotroneo, Gianni D'Elia, Enrico De Vivo, Mario Domenichelli, Giulio Ferroni, Margherita Ganeri, Angelo Guglielmi, Filippo La Porta, Antonio Moresco, Enrico Palandri, Fulvio Papi, Nicola Piovani, Tiziano Scarpa, Beppe Sebaste, Enzo Siciliano, Raffaele Simone, Gianluca Virgilio, Lello Voce.

conquistata nel proprio campo. Con la scomparsa della generazione dei sopracitati si conclude una storia avviata da Zola e proseguita attraverso figure come Sartre e Russel.

E' difficile oggi comprendere l'effettività e l'efficacia della presenza di simili autori nel corpus sociale, a differenza della disseminazione odierna in uno spazio mediatico dilatato, caotico, in cui le voci si sovrappongono assordanti con un effetto di reciproco annullamento. Ladolfi, nella prefazione all'antologia poetica *L'opera comune*, svolge una considerazione specifica sui poeti:

Erano presenze nel panorama culturale, in cui la poesia era considerata in modo serio e il poeta godeva di un'identificazione e di un rispetto. Esisteva una comunità di scrittori e di intellettuali con un ruolo riconosciuto; a loro si chiedevano le opinioni su questioni morali e intellettuali. Oggi, invece, si interpellano gli allenatori di calcio, le veline e gli attori²⁴.

Il critico ribadisce i concetti di *riconoscibilità sociale* e di *considerazione* che emergevano nell'intersezione tra sistema letterario e sistema sociale. Questa situazione cessa improvvisamente dopo gli anni Settanta con le sole eccezioni di Mario Luzi e di Edoardo Sanguineti, sia per il prestigio della loro attività accademica, sia per la vocazione civile della loro opera.

A partire dagli anni Settanta, dunque, si comincia a registrare una trasformazione del ruolo e della funzione degli intellettuali. In ambito economico i processi produttivi hanno inglobato anche quelli comunicativi e culturali in senso lato: grandi apparati che controllano al tempo stesso il sapere e il potere tutt'oggi riducono gli intellettuali a meri lavoratori della conoscenza, senza un controllo complessivo del processo culturale. Quest'ultimo viene assimilato nella comunicazione di massa e i singoli non hanno più il potere di incidere sulla formazione dell'opinione pubblica e di essere parte strutturante della comunità sociale. Gli intellettuali sono coinvolti nei processi di produzione culturale con mansioni sempre più parcellizzate, fungibili, strumentali, che non richiedono un ruolo di mediazione ma di confezionamento del sapere. Il loro rapporto con la società è laterale, la loro posizione marginale e subordinata. L'attenzione si sposta dall'intellettuale gramsciano, produttore artigianale di cultura, consenso e critica, alle nuove figure emerse dallo sviluppo industriale dell'editoria, della comunicazione, delle attività formative e d'intrattenimento.

Prevalentemente per questi motivi dagli anni Settanta si registra una crisi delle riviste: da luogo privilegiato della produzione e della riflessione culturale e intellettuale, si fanno marginali. Una spaccatura vi incide ed è il distacco polemico dai partiti e dai movimenti collettivi, che determina una scissione insanabile tra l'atto culturale e la sua traduzione immediatamente politica. Entrano inoltre nel campo di forze altre componenti: il peso crescente dei media, la concorrenza della cultura scientifica e soprattutto si chiarisce la prevaricazione dell'economia su vari aspetti politici.

La lotta per la tutela della letteratura e della sua funzione sociale sviluppa sempre più l'impegno

²⁴ G. LADOLFI, *L'opera comune*, op. cit.

come obiettivo corporativo, non contenutistico. L'intellettuale comincia a sentirsi a tutti gli effetti un lavoratore, non più un missionario o un chierico, e sperimenta la disoccupazione, il precariato e il mercato nero, la flessibilità e la fungibilità.

Il dibattito culturale dunque retrocede: durante la crisi economica del '73/'74, quando la società si vede arretrare dal consumismo al sacrificio e inibire da una politica in scacco; e per tutti gli anni di piombo, ibernato dall'inibizione.

Unica eccezione al declino è «Alfabeta» che può essere considerata l'ultima rivista del Novecento. Fondata a Milano nel 1979 per iniziativa di Balestrini, la diresse fino al 1989 un gruppo eterogeneo in cui esponenti della cultura degli anni Sessanta (Eco, Porta, Leonetti, Volponi) si univano ad altri di tendenza mistico-nichilista propria del decennio entrante (Rovatti, Sassi, Di Maggio). Sul piano politico alcuni dei redattori erano legati alle esperienze della nuova sinistra (Balestrini, Leonetti), altri alla tradizione culturale del Pci (Spinella, Sassi), che trovarono punto di unità nel garantismo, nella difesa dei diritti e delle garanzie per gli imputati. I temi trattati seguivano principalmente quattro filoni: politico, con un ampio ripensamento del '68 e spazio ai movimenti nuovi (il femminismo, i verdi); filosofico, approfondendo la crisi della ragione e il pensiero debole; artistico, dedito alla transavanguardia e al postmoderno; e letterario, con un interesse spiccato alla scrittura in divenire di quegli anni.

Dopo «Alfabeta» non ci saranno più, in Italia, almeno fino agli anni Duemila, riviste letterarie e politico-culturali capaci di esprimere il punto di vista degli intellettuali e la loro volontà d'intervento complessivo. Il ventennio tra gli anni Settanta e i Novanta è stato dominato dal postmodernismo²⁵, ovvero dal primato del linguaggio, dell'intertestualità, della reinterpretazione a scapito della dati, del realismo. Mentre gli intellettuali legislatori ponevano creatività ed impegno, consapevolezza del tempo e coscienza morale, al servizio dell'opera e dei suoi lettori, negli anni Ottanta si sancisce un divorzio, duro da recidere, tra realtà ed esperienza estetica, secondo un processo che ha allineato Europa e Nord America e ha rapidamente americanizzato l'Italia. Al dibattito culturale di ampio respiro si sostituisce il microspecialismo disperso in riviste settoriali o in periodici divulgativi.

Si aggiunga inoltre che dagli anni Ottanta in poi si è registrata una resa incondizionata ai parametri dell'industria culturale almeno sotto due prospettive. Nell'89, dopo la caduta del muro di Berlino, del sistema sovietico nell'Europa dell'Est, della contrapposizione tra i due poli della guerra fredda, si diffuse l'ipotesi di un "uomo nuovo" e di un conseguente Rinascimento. Si è invece affermato il «narciccinismo (narcisismo + cinismo)» e l'individualismo rampante, a cui hanno corrisposto due volti dell'intellettuale: quello oracolare-sapientiale, disimpegnato ed

²⁵ R. LUPERINI, *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali*, «Allegoria», n. 64, luglio-dicembre 2011, pp. 9-14

autocelebrativo, e quello cinico-ironico, proprio degli scettici e dei nichilisti. Parallelamente, via via la rivoluzione informatica, la prevalenza di beni immateriali, la centralità economica della loro produzione ridefiniscono il senso tangibile della cultura e del lavoro in generale; questi fanno largo al regno dell'immagine e poi della virtualità.

Si afferma la “notizia”, l’“evento”, il confronto televisivo. Si assiste dunque alla morte dell'intellettuale inteso come uomo di cultura generale capace di problematizzare le questioni in termini etico-politici e di intervenire attivamente nel dibattito ideologico. La «tirannide mediatica» tuttavia non si è limitata a distorcere l'uso e l'accesso ai media ma è anche intervenuta in settori quali la scuola, l'università, la ricerca, l'editoria, il cinema, il teatro, la musica, «insomma tutto ciò che abbia a che fare con l'intelligenza e la sua coltivazione»²⁶.

Nella decodificazione storica e critica di questi ultimi decenni, ancora in corso e perlopiù da scrivere, è difficile comprendere quale spessore caratterizzare gli intellettuali prima di questo scompaginamento: le testimonianze che se ne interrogano danno per scontata una civiltà che è già stata rapidamente archiviata. A un possibile raffronto ci prova Mario Domenichelli:

il tipo di intellettuale che Luperini richiama è stato sostituito. Quell'intellettuale continua certo a esistere ma la sua voce, per quanto egli si sgoli, per farsi sentire, ha perso intensità. E quando riesce a farsi sentire, per qualche minuto, per qualche riga, poca cosa in genere, ci riesce solo a patto di uniformare il proprio pensiero a quello della *master fiction* dominante [...]. Il pensiero critico, il pensare vero [...] ha troppe complessità per il nuovo sistema mediatico che richiede invece semplicità e non le complicazioni di una visione complessa delle cose, la visione cioè delle cose così come sono.

Certo è possibile scrivere per i giornali, e sui giornali è persino possibile scrivere anche parole fuori dal coro, ma [...] non è sui giornali che si gioca questa partita, la partita, cioè, di che cosa sia la verità in termini mediatici, e di come la si costruisca, la si inventi, di come si costruisca la rappresentazione di massa della realtà come falsificazione. E' in televisione invece che tutto questo si compie. ²⁷

Nel 2004 Domenichelli aveva la facoltà di aggiungere subito dopo: «Il controllo del web e di Internet è l'ovvio prossimo obbiettivo delle istanze di potere e di dominio». Un obiettivo ora già conquistato.

Lo stesso autore rimarcava: «La verità oggi trova altre costruzioni, viene raccontata da un'altra *master fiction*, da un altro *récit* del dominio in cui non c'è gran spazio per alcuna chiave critica»²⁸. Quindi non sembra cambiata la stoffa degli intellettuali quanto gli strumenti e gli spazi a loro disposizione. Berardinelli afferma la validità di saggisti quali Luperini, Ferroni, Magris, Calasso, Ginzburg, Garboli, P. Bellocchio, Agamben, Brioschi, etc.: «Se pochi lo sanno e pochi ci pensano è

²⁶ R. SIMONE, *L'aria che tira fa male alla creatività*, «L'Unità», 10 marzo 2004, ora in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, op. cit.

²⁷ M. DOMENICHELLI, *Fortini e Pasolini? Impossibili nell'era della fiction*, «l'Unità» 24 febbraio 2004, ora in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, op. cit.

²⁸ *Ibidem*.

solo perché l'Italia è diventata una piccola terra di nessuno, un Paese senza speranza e privo di sovranità culturale»²⁹.

Luperini, concludendo il dibattito da lui stesso avviato³⁰, rimarca il declino complessivo della civiltà, alla deriva del disimpegno e del corporativismo: «Quando mancano valori condivisi e prospettive comuni di futuro, quando non ci si interroga più sul rapporto passato-presente, quando non si confrontano più progetti culturali e letterari diversi, gli unici legami che resistono sono quelli della conventicola». L'impatto civile della cultura è senz'altro stato ridimensionato dal contesto³¹ ma forse non si è nemmeno più cercato di supplire.

A distanza di 8 anni, Luperini torna sul tema focalizzando *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali*³² e qui si sente in grado di tratteggiare una nuova figura:

I nuovi intellettuali, privi di autorità e di centralità, stanno cercando forme di organizzazione e di intervento che sembrano possedere due fondamentali caratteristiche: agiscono dal basso, puntando sulla relazione orizzontale a rete, su connessioni fra loro liquide e veloci, e agiscono collettivamente, cercando intese capaci di formare movimenti o gruppi mobili, che si aggregano e si disgregano facilmente, ma che implicano comunque un'idea di comunità.

L'«idea di comunità», opposta a quella della «conventicola», è del tutto inedita e da verificare. Certo a darne prova negli anni Dieci si sono succeduti il movimento degli studenti e dei ricercatori nell'inverno 2010-11, «TQ» (Trenta Quarantenni), «Se non ora quando?», etc. Questi giovani intellettuali:

Non hanno più nulla della figura tradizionale dell'intellettuale-uomo di cultura, orgoglioso della propria missione individuale e della singolarità del proprio sapere-potere. Della loro passata funzione probabilmente conservano solo questo: la volontà di capire e di intervenire con la loro voce. Tutto sommato, non è poco³³

Dal punto di vista contenutistico da tutti è variamente riconosciuto un ritorno alla realtà (in alcune declinazioni soprannominato anche "neoneorealismo"), in corrispondenza ad una rinnovata coscienza civile. Ciò scaturisce dalla marginalità lavorativa che l'intellettuale si trova a sperimentare e che ne fa uno «specialista della liminarietà»³⁴, ridimensionando le sue aspirazioni

²⁹ A. BERARDINELLI, *Il giovin scrittore è fin troppo incosciente*, «il Sole 24 Ore», 29 febbraio 2004, ora in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, op. cit.

³⁰ R. LUPERINI, «No, non ci sono più gli intellettuali di una volta», «l'Unità», 11 aprile 2004, ora in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi*, op. cit.

³¹ Sempre R. Luperini intervistato da E. Zinato: «L'intellettuale che parla in nome dell'universale e a cui viene riconosciuta una missione generale e per questo incide sulla opinione pubblica è stato sostituito dalla televisione e dagli altri mass media», «Immaginazione», giugno 2009, disponibile anche online.

³² R. LUPERINI, *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali*, «Allegoria», n. 64, luglio-dicembre 2011, pp. 9-14.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Luperini fa propria una tesi di Edward Said, il quale «ha rappresentato il nuovo intellettuale come un lavoratore della conoscenza, la cui figura tende a coincidere sempre di più con quella del precario, dell'outsider, del dilettante, dell'emarginato, dell'uomo di confine, costretto a vivere di contrabbando fra una disciplina e un'altra e fra mondi diversi e per questo potenzialmente disponibile a sollevare questioni provocatorie, a sfidare ortodossie e dogmi. Ebbene, questo nuovo tipo di intellettuale, che non può aspirare più a occupare il centro della scena e ad assolvere alla tradizionale funzione ideologica, può «trovare la propria ragione d'essere nel fatto di rappresentare tutte le

originarie:

Il nuovo tipo di intellettuale non aspira più a essere protagonista di una generica opinione pubblica (d'altronde, nell'universo televisivo, non ne ha più nemmeno la possibilità), non accampa utopie o ideologie complessive, non partecipa a battaglie di manifesti, di idee e di poetiche, non viaggia in vagone letto; parla come nudo individuo, in nome di una esperienza personale, di uno shock di verità effettivamente provato.³⁵

persone e tutte le istanze che solitamente sono dimenticate o censurate". In altri termini, il nuovo lavoratore della conoscenza può fare della propria marginalità un punto di forza che lo avvicina ai marginali del pianeta», R. LUPERINI, *S'avanza uno strano guerriero: l'intellettuale precario e antagonista*, «l'Unità», 22 ottobre 2008.

³⁵ *Ibidem*.

II.4 Cos'hanno da dirci 100 poeti a difesa della Festa della Liberazione

Nel novembre 2009 la rivista online «La Gru – Portale di poesia e realtà» redatta, tra gli altri, da Gianni D'Elia e Davide Nota³⁶, pubblica un e-book gratuito: *Calpestare l'oblio*³⁷. Vi sono riuniti i contributi di 30 poeti italiani «contro la minaccia incostituzionale, per la resistenza della memoria repubblicana». Le reazioni che seguono³⁸, comprese quelle degli esclusi, agitano il dibattito nella società letteraria e dopo un anno l'intervento fu amplificato da una seconda edizione ampliata fino a 100 autori³⁹ e uscita in collaborazione con «Argo», «L'Unità» e «Left».

La prima chiamata a raccolta era giunta nel 2009 da Davide Nota e Gianni D'Elia dopo la proposta dell'allora capo del Governo Silvio Berlusconi di cambiare nome alla Festa della Liberazione celebrata il 25 aprile: in sostituzione, l'espressione “Festa della Libertà”, più vicina alla sigla del Popolo della Libertà, avrebbe dato voce a «un sentimento nazionale unitario» accantonando le differenze politiche che connotarono la Resistenza nella forma di una guerra civile. Alla mozione, che faceva seguito all'intenzione di «aggiornare» la Costituzione, i due poeti capofila avevano reagito con l'intervento *Contro la minaccia incostituzionale*, pubblicato nell'aprile 2009 su «La Gru». Gianni D'Elia ne aveva composto uno davvero mordace, in cui ribaltava il senso de *La Liberazione*, ovvero auspicando l'uscita di scena del Presidente del Consiglio. Nelle sue quartine a rime alternate, prende di mira Berlusconi con modalità che ricordano il Belli e gli epiteti non si sprecano: *affarista, smisuralia d'iniquo e ingiusto, pacchiano, sovrano e signore, tutta aria di denaro e potere, riccastro ed impresario in calore*. Del Premier si biasimano gli ascendenti *di sozza fazione* (leggi Psi), l'influenza cariosa *dagli schermi e dai fogli* (ovvero dai giornali) di proprietà, l'assillo della vecchiaia (*Per quanto studi per l'eterna azione/cammini già la tua vita mortuaria*).

³⁶ (www.lagru.org), testata telematica regolarmente registrata presso il Tribunale di Ascoli Piceno, Redazione: De Angelis, Gianluca Pulsoni, Luigi-Alberto Sanchi, Stefano Sanchini.

³⁷ Il titolo è ripreso da un testo inedito di ROBERTO ROVERSI, *Un appunto in prosa di poesia*, riportato nell'antologia.

³⁸ Ne diede per prima notizia «L'Unità» tramite il vicedirettore Pietro Spataro (P. SPATARO, *La rivolta dei poeti: «Berlusconi, giù le mani dalla democrazia»* in «L'Unità», 25 novembre 2009, pp. 14-15), anch'egli partecipe alla rassegna poetica. «Nata per difendere la Costituzione e i valori dell'antifascismo la raccolta strada facendo ha assunto anche un taglio diverso. È diventata il grido di dolore contro la decadenza dell'Italia», di cui un corrispettivo si riconosceva nel verso dantesco – *Così gridai con la faccia levata* – pronunciato contro la corruzione di Firenze. Si scatenò una polemica in particolare sulle pagine dei quotidiani di destra con toni dileggiosi. Su «Il Giornale», Alessandro Gnocchi definì l'antologia una «tenzone poetica riservata a chi la spara più grossa sul centrodestra, sul premier, su questa Italia rozza e becera in cui questo fior fiore di letterati è costretto a vivere» (A. GNOCCHI, *Le poesie contro Silvio? Una corazzata Potëmkin*, in «Il Giornale», 26 novembre 2009); su «Il Foglio» Camillo Langone affermò che «un cammelliere avrebbe saputo fare di meglio» (C. LANGONE, rubrica *Pregghiera*, in «Il Foglio», 27 novembre 2009). Anche Pierluigi Battista de «Il Corriere della Sera» ridusse l'operazione a «uno sfogo, un sedativo poetico contro una sconfitta immedicabile» (P. BATTISTA, *Se anche la Poesia va in trincea suonando i «Vecchi Tamburi»*, in «Corriere della Sera», 26 novembre 2009).

³⁹ In quel contesto fu esaltato il "processo" di produzione: dopo la prima edizione ridotta uscita a fine 2009, il 9 gennaio 2010 gli interessati si riunirono a Roma in una sorta di assemblea-happening; ne seguì un percorso di partecipazione democratica organizzata in assemblee regionali che portò al confronto interno, al dibattito, alla raccolta di ulteriori voci.

Rinviando ad una *sciagurata sineddoche d'Italia*, l'apertura declinerebbe il ritratto con interesse e con meno personalismi, se non fosse che la conclusione, con pessimo gusto, addirittura invoca la scomparsa del personaggio.

L'intervento di D'Elia dimostrò che si stava articolando un'azione più complessiva di «critica poetica», definita poi da Davide Nota nella successiva prefazione⁴⁰ più propriamente un'«operazione politica organizzata da poeti». Ad essa in prima istanza Nota invitò specificatamente «le persone che ritenevo più affini ad un discorso etico corale»⁴¹.

In questa sede l'iniziativa risulta interessante per una verifica di possibili declinazioni attualizzanti il senso personale di engagement. Si anticipa sin d'ora che i risultati complessivamente sono scarsi, sia perché prevale la satira antiberlusconista con esiti sterili, sia perché non vi furono criteri curatoriali selettivi. Rispetto alla priorità politica il risultato artistico fu intenzionalmente considerato secondario:

L'obiettivo realistico è per ora quello di avere dimostrato pubblicamente che i poeti italiani esistono e resistono, che l'ideologia della separazione delle discipline non ha vinto, che l'estetica neo-parnassiana è scaduta, che non è vero che la poesia non può per sua natura sollevare un dibattito pubblico su determinati temi, a confronto con politica e giornalismo.⁴²

Tuttavia non ci si è posti la domanda se aver dimostrato pubblicamente che anche i pessimi poeti italiani esistono sia stato salubre per i lettori. Anzi, come ai tempi del neorealismo, sembra che il semplice fatto di aver assunto a priori alcuni temi, legittimi la poesia presentata:

Questo spontaneo coro critico ha dimostrato soprattutto che la poesia italiana esiste e resiste, che non è un'area morta dei linguaggi né un formulario alchemico destinato ai pochi iniziati all'analisi delle figure retoriche o della prosodia e metrica.

L'assenza di «filtri di curatela» ha determinato dunque un'eterogeneità qualitativa evidente agli stessi organizzatori:

Il dubbio che alcuni commentatori da destra hanno posto riguarda la validità dei testi raccolti. Alcuni di essi potranno forse essere considerati non riusciti, o retorici? (se la poesia serve la parola, e cioè la sconveniente sincerità dell'atto, la retorica si serve delle parole, e cioè dell'artificio demagogico). Io credo che si stia mancando il bersaglio, perché non è questo qui ed ora che ci interessa; né tanto meno stilare un'arbitraria lista dei testi e degli autori che a nostro avviso rimarranno.

Luigi-Alberto Sanchi, nella prefazione intitolata *Un piccolo miracolo laico*, esplicita ulteriormente la prospettiva: «Solo la poesia può dire l'intero dell'esperienza, la vita appunto». Vi erano tutte le premesse, dunque, per legittimare qualsiasi spontaneismo espressivo e la visione aureatica di chi scrive in versi. Una posizione dunque retriva, settaria, che invece di generare

⁴⁰ D. NOTA, F. ORECCHINI, *Calpestare l'oblio: poeti italiani contro la minaccia incostituzionale, per la resistenza della memoria repubblicana*, Colonnella, Marta Editrice, 2011.

⁴¹ <http://www.nazioneindiana.com/2009/11/04/calpestare-l-oblio/>

⁴² D. NOTA, prefazione a *Calpestare l'oblio*, op.cit.

controtendenze, si allinea ed alimenta il divismo indistinto sollecitato nell'era della spettacolarizzazione.

All'elegia resistenziale si intrecciarono subito altri motivi: la critica al consumismo, alla società dello spettacolo, all'edonismo di cui Berlusconi veniva considerato emblema; la denuncia della monetizzazione dei valori, del precariato esistenziale, dell'insofferenza per l'alienazione, la repressione, il sopruso istituzionalizzato. La varietà delle proposte spazia dalla lirica epigrammatica al poemetto narrativo, dalla meditazione filosofica all'intervento civile, dall'espressionismo soggettivistico alla rappresentazione comunitaria; anche le forme toccano gli estremi opposti della sperimentazione e della tradizione.

Abbiamo qui cercato di valorizzare le forme di *engagement* meno ideologizzate e più attuali, soprattutto nella sintesi stringente ed operativa tra forma e contenuti.

II.4.1 La Resistenza vista da qui

Molti contributi si accordano all'intento originario di commemorare la Resistenza, i suoi martiri, il loro sacrificio. Significativo è questo nesso stringente tra conservazione della memoria e critica del presente. L'aggancio non è solo dato dal Premier, intento a cancellare la festa della Liberazione: qui si attesta una lunga fedeltà a un momento identitario che, per esempio, nella poetica di Sereni era diventato il motivo contenutistico primario; si pensi anche ad un Zanzotto che ancora negli anni Novanta convive con un paesaggio della memoria onnipresente. L'Italia ha subito un trauma che agisce ancor oggi da stigma collettivo. La funzione poetica sta nel rinnovarne la coscienza, in una sorta di trasfigurazione pasquale che stringa la concomitanza col presente.

La funzione della memoria personale, diretta, in relazione a quella collettiva ha un valore testimoniale. Si fa più ambigua la testimonianza indiretta che, se da una parte attesta la continuità di momenti e valori, dall'altra rischia di assumere una posizione epigonale e opportunistica. L'arco di autori che qui se ne interessano è transgenerazionale e conforta la vivacità della memoria, non solo di chi può ancora affermare *là c'ero anch'io* come Roversi, ma anche tra i più giovani, con punte di talentuosa espressività.

Danni Antonello (Cittadella, 1978) presenta 4 testi ispirati ad altrettanti eroi partigiani: Silvio Trentin, Tina Merlin, Primo Visentin, tutti veneti come l'autore, e ad un impiccato anonimo. Nonostante la distanza generazionale, l'adesione del poeta al proprio oggetto è autentica, rispettosa e per questo mantenuta ad una giusta distanza per evitare il protagonismo del soggetto e focalizzare l'attenzione esclusivamente sulla rappresentazione. Non ci si trova di fronte a dei bozzetti ritrattistici, bensì a sintetici frangenti epifanici, grazie alla rara empatia dell'autore coi personaggi e col contesto e grazie anche alla sua sapienza compositiva. La compartecipazione ad una realtà

oggettività si fonda sull'epurazione di elementi di letterarietà o di retorica. La pacatezza del dettato aderisce alla trasparenza dei personaggi e si modula in una compostezza formale consapevole e matura, priva di sciatte colloquiali pur nell'immediata chiarezza.

Le strofe si distinguono per una strutturazione curata: la coesione dei versi, oltre che dall'amalgama morale dei personaggi e del loro mondo, è tenuta da una geometrica composizione interna, da parallellismi sintattici, da schemi rimici e assonanti, da ripetizioni semanticamente costituenti sino a raggiungere l'evidenza della tautologia o lo straniamento del cortocircuito di senso. L'elemento più originale e incisivo è senz'altro la chiusura: epigrammatica senza essere mordace, eloquente nella sobrietà. Personaggi a tutto tondo mettono in scena lo scacco della Storia e, ciononostante, testimoniano una perseveranza tenace oltre i risultati immediati.

Tina Merlin, prima di essere una staffetta partigiana, è una sedicenne che ad ogni pedalata rinvia la mente ad una normalità allontanata: *le scarpe del dì di festa*, le messe, *il vestito bianco*, i potenziali mariti a rischio di falcidia. L'autore avvicina il suo sguardo con delicatezza e raffinatezza espressiva: *il vestito bianco ora sporco* finisce al *mercato nero* e anche il corpo di donna si sgualcisce, *scalza e vestita d'ossa*. Ma non c'è rassegnazione, anzi: *Tina chiede sognare, il sogno si nega, / nel sogno d'un sogno soltanto si può sperare*; per riconquistare il proprio *sogno*, la lotta si fa più alacre. E' rinfrancante leggere quanto il giovane autore abbia assimilato di questo spirito costruttivo e mai disperato.

Lo si vede anche nella rappresentazione dell'impiccagione di un partigiano, totalmente esente da patetismi e invece specchio formale dell'*orgoglio muto* che compone il pensiero estremo della vittima, gesto tutto interiore e comunque esaustivo di libertà e superiorità: "*Non basteranno tutti i tigli del mondo / per impiccare un popolo*".

La forza dei Resistenti si è consolidata anche in questa capacità di difendere l'ideale democratico nonostante il costo di vite. *Purché l'Italia si salvi*, recitava il testamento di Silvio Trentin, qui riportato ad incipit di una rievocazione del dolore e della sua sopportazione. Ma la chiusa accenna ad una demistificazione: *L'offesa più dura a vincersi è perdonare i vinti*. La giustapposizione di *offesa* e *perdono*, il poliptoto che inverte il senso di *vincere*, l'ipotesto di Trentin determinano un cortocircuito di senso, tanto più attivo quanto più evidente è che la distinzione tra i partigiani e la controparte sta subendo un annacquamento. Ecco dunque che il ponte verso il passato, a differenza della memorialistica di un Sereni, acquista senso attuale nella chiarificazione della verità di fatti di cui ancor oggi si discute strumentalizzandoli ai fini della divisione civile.

L'atteggiamento dell'autore si sintonizza con la modestia dei personaggi. La loro statura intellettuale viene ridimensionata dall'ordinarietà del coraggio dei tanti protagonisti di un'epica popolare: l'*io* di Primo Visentin si parifica ai *molti* altri resistenti. Dal loro martirio, egli stesso

aggiunge un insegnamento al proprio bagaglio e un senso sociale e riformistico alla guerra civile: *la libertà deve insegnare / come uccidere la fame*. Il discorso di Danni Antonello si nutre di queste memorie come negativi di un presente che latita nell'assolvere alla propria eredità: la rievocazione serve dunque a ribadire quei principi fondativi di cui traspare la mancanza del rispetto.

Si distingue *Sant'Angelo* di **Francesco Scarabicchi** (1951), che restituisce efficacemente lo scacco dell'oblio dando voce (tra virgolette, e quindi non simulando immedesimazione) all'anima di un partigiano. Il linguaggio non è mimetico ma il lirismo ha una lievità piacevole e non artificiale. *Chissà dove ho lasciato le mie scarpe, / l'ombra che non mi parla, un vago sogno*: lo sdoppiamento tra corpo e anima corrisponde ad uno scollamento tra il passato ed un presente a cui più non si aderisce. Il tono disorientato contrasta *la giovanile rabbia* che si spense nell'*infelice aprile in cui a deriva / va la mia storia*; il sacrificio si trasforma in deludente vanificazione: *Ora avverto il brusio, nube di niente, / un mormorio indistinto, un'altra lingua, / perso presente che mi perde eterno*.

Giancarlo Sissa (1961) ricorda di Laura Seghettini, maestra e partigiana di Pontremoli (Ms), insignita nel maggio 2005 del titolo di Commendatore. Il testo è una successione di interlocuzioni prive di risposta sull'identità del vero nemico (la Storia stessa), sulla ricorsività della Storia, sull'impossibilità di *semplificare la guerra*. Tra le spine delle rivoluzioni mancate, pesa soprattutto *lo sguardo di chi non ha scordato*. Ma non si registra una sostanza poetica di rilievo: le catene di rime al mezzo e qualche immagine persino ben riuscita (*Ci piacerebbe, Laura, / semplificare la guerra, raccoglierla / in un pugno forte di terra*) non danno levatura ad un'elencazione un po' vaga ed astratta, che restituisce in ogni caso l'atteggiamento *interdetto* con cui *procediamo al cospetto / di gesti atroci*.

Anche **Roberto Dall'Olio** (1965) con stile oratorio e retorico ricorda la *virtù partigiana* incarnata da Arrigo Boldrini; **Franco Buffoni** (1948) cede la propria voce ad una persona plurale che rievoca la Resistenza in Valdossola, con tocchi tattili, uditivi, visivi, che limitano la narrativa bozzettistica all'estetismo, senza una sintesi morale.

Maria Grazia Calandrone (1964) è figlia di Giacomo (1909-75), uno dei più attivi antifascisti della prima ora⁴³. Due componimenti con date e luoghi precisi ricordano diecimila civili vittime dei nazifascisti nelle stragi di Sant'Anna di Stazzema (Lu) il 12 agosto 1944 e di Marzabotto (Bo) il 29 settembre successivo. Le vicende sono tornate di recente agli onori delle cronache perché solo nel 2005 è stato possibile ricostruire con sentenza definitiva gli avvenimenti, le motivazioni e l'attribuzione delle responsabilità. In entrambe le rievocazioni della Calandrone, l'autrice assume il

⁴³ Operaio siderurgico dell'Ilva, sindacalista, espulso dall'Italia per attività antifascista si rifugiò in Francia, dove venne arrestato e torturato nel 1935. Partì poi volontario per la Guerra di Spagna e combatté nella brigata "Garibaldi", dove fu ferito. Dal '46 fu dirigente del P.C.I. in Sicilia, deputato comunista tra il '48 e il '58, giornalista politico e autore dei volumi storici e autobiografici.

punto di vista della collettività dei superstiti a strage avvenuta. Notevole è il coraggio di restituire l'eccedenza dell'atrocità: i cadaveri eternati nell'atto di difendersi, la frantumazione della loro riconoscibilità, il feto sventrato e trapassato dal proiettile, i maiali scagliati sulle salme, i corpi minati per trucidare chi vi si avvicinava, la *vergogna* dei compaesani collaborazionisti. Domina il verbo *conoscere* che sottolinea una conoscenza appresa per via diretta, attraverso un'esperienza che non fa sconti emotivi e che è innanzitutto fisica. Il realismo ha il pregio di narrare l'ineffabile e sono i tentativi di innalzamento lirico a limitarlo: i paragoni, in particolare, risultano sofisticazioni letterarie, decontestualizzate dall'immaginario comune e dall'ambientazione collinare (cadaveri stesi come *neri / delfini arenati / su una scogliera; mani aggrappate / una all'altra come piccoli ormeggi nella buia insenatura della morte*); alcuni passaggi, inoltre, rischiano di stemperare la precisione nella vaghezza di soluzioni ricercate, in arabeschi di riprese e variazioni.

Fabrizio Falconi (1959), giornalista free-lance, rispolvera l'eccidio meno conosciuto di Leonessa del 7 aprile 1944, rievocando il pianto che giustifica *lo sguardo intransigente / di chi è morto* e pure *gli sbagli / di una tradita umanità*. Come lui, sono molti coloro che rifiutano la ripartizione indivisibile tra “buoni e cattivi”, “vinti e vincitori”; Enrico Testa invece disapprova un'operazione che dà adito a facili revisionismi e riduzioni. A *falsate storie* accenna anche Giuliano Scabia, intendendole più come falsificazione massmediatica. Maurizio Cucchi prende posizione rispetto ad un *senso preciso della storia: la vittima / E l'assassino conservano / Espressioni diverse, facce / Opposte: il nero / Resta nero e la storia / Non lo stinge, non lo sbiadisce*. Ma più che connotati poetici, si può individuare qualche illuminazione concettuale: il *presente / totale* in cui si annulla la dimensione storica, la *comunità precaria / dei morti e dei vivi*, temporanea ma sodale.

II.4.2 Altre Resistenze

Di altre stragi parla **Matteo Fantuzzi**, classe 1979, attento a rivisitare pagine terribili degli anni di piombo, ancora vive nella memoria dei civili nell'area bolognese da cui proviene. La strage meno nota del Rapido 904 nella Galleria dell'Appennino (23.12.1984) viene rievocata attraverso il ritratto di Sandro Pertini (allora Presidente della Repubblica), la sua indignazione, le sue risposte concise e compassionevoli, la visita ai feriti. Scatta l'immedesimazione coi bambini ricoverati, che si modula in accenti esteriormente aggressivi ma intrinsecamente deboli di eloquenza: notazioni prevedibili sul loro destino mancato trattengono il lettore sulla superficie di una prosa poco articolata. Lo stesso vale per il secondo componimento ambientato nella stazione di Bologna, che fotografa lo spaesamento dei viaggiatori odierni, *intrappolati* – come scrive pure Francesco Accattoli – in quelle *10 e 25* dell'orologio bloccato dal 2.8.1980. Ma il vero e proprio disagio è suscitato dalla lapide commemorativa, che qualcuno preferirebbe sostituire con cartelloni pubblicitari più entusiasmanti.

Di certo la scrittura di Fantuzzi come pura di Accattoli rinnova la testimonianza contro aberranti forme di indifferenza (*Ora ci pisciano i cani*, esplicita il secondo) e lega la Resistenza ad una tenace difesa del corpo civile, indisponibile ad ogni archiviazione. Ma l'impegno non si scosta da forme prosaiche e l'apprezzamento si arresta sul piano del contenuto.

Michele Caccamo (1959) declina il concetto di Resistenza come modello di lotta all'*ndrangheta*, dando un *peso* di piombo alle *voci* unite di chi vi si contrappone. Tra i *lampi delle canne* che esplodono ad apertura e in chiusura, le immagini si inanellano un rigo dopo l'altro e stratificano un futuro certo: la crescita del *seme civile* e la sua robustezza sono affidate non alla violenza ma alla *felicità* dell'*odio* e al coraggio dell'unione.

Anche **Beppe Costa** parla di opposizione alla mafia dedicando il suo testo a Libero Grassi, assassinato per aver denunciato pressioni di estorsione. L'autore contrappone la libertà delle proteste del Muro di Berlino, di Tienanmen, della caduta del regime di Ceaușescu, all'omertà e all'assopimento vigenti in Italia, dove si registrano *più morti / ammazzati che in guerra*, a fronte di apparenti più ampie libertà (di fare il *bagno anche a dicembre!* per es.). Il termine *libero* è ripetuto fino ad essere svuotato di senso, mentre certa si fa l'eventualità parossistica di intitolare *tante vie o piazze Riina e Ciancimino*.

Ben più strutturata è la scrittura di **Enrico Piergallini**, giovane (1975) Assessore alla Cultura e vicesindaco del Comune di Grottammare (AP) in rappresentanza del Partito Democratico dal 2008. Il terremoto che ha colpito L'Aquila (6/4/2009), il cui sgomento è ancora vivido nella memoria collettiva, viene rievocato entro le maglie strette e tutelanti di un'architettura compositiva solida. Non ci si riferisce soltanto al rigore metrico: dieci quartine di endecasillabi, esatti o ipermetrici, a rime incrociate. Sintomatico del dolore è che i versi siano per lo più sintatticamente conclusi: ne consegue un ritmo sincopato, smozzicato dall'afasia e dall'automatismo della sopravvivenza. La punteggiatura dunque risulta superflua e ogni stringa cerca prosecuzione con legamenti spontanei, non marcati, dettati da riprese lessicali e da accurate catene allitteranti. L'avvio – *due notti non riuscirono a dormire / la terza risognarono la scossa / all'alba...* – allontana il recente evento in un passato remoto, collocato già all'interno di un'*epos* collettiva. La narrazione assume una modulazione più “comico”-realistica quando un personaggio femminile prende la parola con un discorso diretto, senza presentazioni; in generale sono soprattutto le costanti lessicali a fungere da marche dell'oralità. Siamo di fronte a variazioni di punti di vista e di tonalità stilistiche che ricordano Pagliarani e che ne riprendono la capacità di snodare vari spunti riflessivi in un concatenamento armonico. La rievocazione della scossa, la rimozione delle macerie, la ricostruzione economica, il restringimento degli orizzonti, l'incolmabilità delle perdite: tutto si svolge sul piano uniformante della *piana*, da cui anche il titolo. La *piana stordita*, la *piana*

dolorosa, si lecca le sue *piaghe* e prende addirittura parola nell'ultimo inserto dialogico: «*e dunque addio capitemi vi prego / non cercate regioni per salvarvi / la costa sta fondendo nello sbrego / la terra bolle per disinfettarsi*» (vv. 33-36). Capace di giochi di parole significativi (*cercare regioni* vs *ragioni*), la scrittura mantiene continuità metaforica (*fondendo, bolle*) rispetto agli stati materici dei versi immediatamente precedenti (vv. 28-30), dove i defunti vengono cremati, i borghi *liquefatti* e l'unica solidità resta nel *silenzio*. La coesione d'immagini è una cifra stilistica che Piergallini persegue qui come altrove: le *patate rosse* vendute nella seconda strofa si chiariscono come figura *tuberosa* dei sepolti nominati all'ultimo verso; ai vv. 23-24 la routine quotidiana (*pulire cucinare andare a letto*), privata di senso in un'esistenza rasa al suolo, si condensa nell'immagine della goccia del rubinetto, intrisa di un automatismo disumanizzato.

Piergallini si dimostra abile nel trasformare il *memento* di una strage recente in un quadro sociale dell'Italia d'oggi, quasi a dire che *calpestare l'oblio* significa anche non soprassedere alle questioni nazionali aperte e sempre più divergenti, che lasciano insoluto il sacrificio dei padri della nazione. La commemorazione del disastro naturale, infatti, si aggancia ad alcuni spunti di denuncia sociale. C'è chi *sgombra in fretta lo sterno dei pilastri*, all'insegna di un efficientismo privo di rispetto e sensibilità. *Sgombrare la coscienza* sembra inoltre un rimedio ricorrente in situazioni in cui la calamità naturale ha un concorso di responsabilità umana e diventa un'occasione di visibilità mediatica. Anche il lavoro – *otto ore in capannone più la mensa, otto ore in mezzo ai tacchi delle scarpe* – ha la sua contropartita avversa: *due volte l'anno farsi delle lastre / il mastice può anche intossicare*.

Un effetto simile, ma con più slancio e meno tecnica, viene realizzato da **Francesco Accattoli**, a partire dalla denuncia del dissesto scolastico: *A questa scuola hanno tolto le finestre* è un titolo ambivalente che, oltre a riferire un dato realistico, allegorizza la chiusura degli istituti deputati all'informazione autentica. Le manifestazioni, gli scioperi, le morti bianche, lo sfruttamento degli immigrati, la memoria del fascismo, le difficoltà strutturali del Meridione costituiscono una rassegna di temi che si vorrebbero estromessi dal sapere istituzionale e soprattutto non sottoposti ad un vaglio critico.

Lina Salvi (1960) denuncia coloro che *Credono di essere il paese* e appiccano incendi nei campi rom e ad essi contrappone l'ingenuità (un po' edulcorata) dei bambini che chiedono notizie dei propri compagni (come se ordinariamente frequentassero la scuola dell'obbligo). L'impaginazione versificata non si scosta però dalla narratività prosaica. A tal proposito, più interessante, almeno inizialmente, la mimesi del linguaggio sgrammaticato dei nomadi prodotta da

Giuliano Scabia. L'ispirazione nasce da un fatto estemporaneo realmente accaduto⁴⁴; l'immedesimazione negli zingari cade rapidamente nel filtro intellettualistico. Un volto riflesso su uno specchio dà il pretesto per una riflessione sull'identità e la *memoria*: storia scritta e riscritta dai vincitori di turno, soggetta a *damnatio* e a falsificazione, svelata dall'arte per *deformazione*. Ma il ragionamento è confuso, la ripetitività indaga piuttosto l'ambiguità semantica e rispetto alla storia controversa del popolo rom non è assunta posizione univoca.

Pietro Spataro, vicedirettore de «L'Unità», intona un'*Altra preghiera*: chiede di essere liberati da un più complessivo *vuoto di potere* derivato e a sua volta origine di una carenza di socialità – *l'ideologico concorrere violento, i tribunali di partito, l'erosione del libero discorrere degli uomini, le urla di governo, gli elenchi fraudolenti dei nemici, l'odio* – con modi che evidentemente si riducono a una semplice elencazione senza sublimazioni.

Roberto Bacchetta (1972) elabora un componimento estremamente letterario per trama lessicale, struttura metrica (quartine in rime incrociate) e riferimenti al mito: Orfeo, simbolo del poeta, è consorte di un'ideale *liberazione*, incarnata da Euridice. Non fluisce la melodia, sospesa in un periodo interrogativo troppo lungo e sintatticamente difficoltoso. Ne resta l'affermazione di un compito di *testimonianza* nella *Guerra civile* in corso, rispetto alla quale è incerta la capacità resistenziale del poeta. Di fronte a *gli utilizzatori / contro il reale, gli sterminati / sotto le pulsioni in festa, in villa, ricreati / da questo vizio di cittadinanza* – allusione evidente agli scandali di Villa Certosa – *l'occhio della poesia in prima istanza vede, e muore*, ed è solo uno scatto velleitario che inverte la conclusione: *ma no, che resta aperto, ha acuta vista, / chiede nascita, liberazione, sua finita sposa*.

La retorica, il velleitarismo, l'artificiosità sono limiti condivisi da quanti tentano di rinnovare il proprio statuto sociale. E' il caso di **Angelo Ferrante** (1938) che attende fiducioso *Il risveglio* che la poesia saprà destare: *Sarà una polvere di versi a seppellire / questo tempo marcio, incivile, che uccide*. L'autore affonda pesante il giudizio sulla contemporaneità ma le sue parole non si scostano dallo stile oratorio e non convince la repentinità di una reazione a scoppio ritardato. **Stefano Sanchini**⁴⁵ (1976) invita il *poeta a non disperare* con un procedimento che dichiara la necessità di autoconvinzione in un momento storico di forte screditamento della propria figura. Il poeta tuttavia

⁴⁴ «Passando di mattina in via dei Servi a Firenze ho visto una giovane zingara che si guardava il viso e si rassettava allo specchio di un furgone parcheggiato».

⁴⁵ S. Sanchini ha pubblicato la raccolta di poesie, *Interrail* (Sant'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 2007); suoi testi sono apparsi su diverse riviste e antologie: *L'arcano fascino dell'amore tradito*, tributo a Dario Bellezza (Roma, Perrone Editore, 2006), *Logos* (Roma, Perrone Editore, 2006), *Poeti Italiani Underground* (Milano, Il Saggiatore, 2006), *Porta Marina* (Ancona, PeQuod Edizioni, 2008). Nel 2009 ha partecipato insieme al poeta Loris Ferri al Festival Internazionale di cinema, arte e poesia di Siviglia Chilango Andaluz con il cortometraggio *Correspondencias* (C. Tacchi, M. Livi, 2009), tratto dal poema dialogico *Corrispondenze ai margini dell'occidente* (scritto con Loris Ferri).

non teme l'isolamento, convinto che *La parola è un fatto miracoloso, / muove rivoluzioni e passioni*. Restiamo sempre all'interno di affermazioni assiomatiche, imposte con un tono sapienziale a cui non corrisponde una robustezza formale⁴⁶.

Matteo Zattoni (1980) è senz'altro più originale e fa vivamente propria l'accorata esclamazione del poeta ebreo Jiří Orten *Se avessi il potere di muovere qualcuno!*. Il desiderio si sfoga in un testo che sembra scritto tutto d'un fiato, privo di punteggiatura e di spezzature tra versi, ma che mantiene una pregevole compostezza interna. *Sto ancora in trincea, non fa morti la mia guerra / fa uomini*: chi dice "io" è un *io* soltanto, non necessariamente un profeta-poeta; e forse qui risiede la forza del testo, capace di alludere ad una resistenza universale, trasversale ai ruoli. La difesa non è solo una necessità ma anche una presa di posizione, una *scelta*. Una *guerra* nonviolenta è una soluzione che attesta una forza rinnovata, capace di agire o di non lasciarsi ridurre da ciò che è inferiore. La consapevolezza di appartenere ad una minoranza e che la salvezza sia lontana non sminuisce la tenacia: prevale l'orgoglio di stare dalla parte giusta, di appartenere ad un corpo che si stratifica nel tempo e che mantiene un legame quasi mineralizzato.

II.4.3 Corrosioni

Negli autori più maturi c'è un piacere sarcastico che libera un'energia reattiva. Tra i migliori risultati, una lettera in versi di **Lello Voce** composta per Sandro Bondi, Ministro della Cultura⁴⁷. L'autore, che si dichiara *guitto, giullare ed accattone*, sdrammatizza con senso sarcastico la polemica del politico, invitato a desistere dal *poelegiferare* e anche dal comporre versi⁴⁸. Il dialogo diretto col *Poeministro*, la riverenza ipocrita, la comprensione parodica; l'oralità della scansione, i giochi tra i significanti, la mescolanza di italiano letterario e neoformazioni: tutto ciò dà un sapore da commedia veneta (*Sior Ministro* è intercalare dominante), traendo giovamento da un'attitudine

⁴⁶ Simpatico un quadretto caricaturale che condensa i costumi sociali:

[...] all'ora dell'aperitivo
verso il tramonto, si radunano
in qualche locale
i fagiani o le gallinelle d'acqua,
dopo una giornata arsa
sulla spiaggia nel nulla fare
si continua il nulla dire [...]

⁴⁷ Il 9 novembre del 2009 il Presidente della Repubblica celebrò la Giornata dello Spettacolo, convocando i protagonisti del mondo teatrale, cinematografico, televisivo. L'adunata, nel solco delle polemiche contro i tagli alla Cultura, fu un'occasione di protesta che tuttavia Napolitano dimostrò di comprendere, guadagnandosi la stima dei presenti. Qualche giorno dopo, il 13.11.2009, Bondi inviò una lettera a «Il Foglio» in cui accusava gli invitati di essersi eccessivamente prostrati al Presidente e precisamente: «la posa prona, il servaggio, l'accattonaggio dell'artista al politico». Il Ministro, sentendosi screditato in prima persona, ostentò un ripensamento sull'opportunità della "liberalizzazione" del settore Cultura: «Mi sembrava di aver tolto dignità al servo, liberandolo. "Liberamente servi e non sarai servo" diceva il poeta Menandro».

⁴⁸ Silvio Bondi si autodefinisce "poeta"- ha pubblicato *Perdonare Dio*, Firenze, Ed. della Meridiana, 2007; *Io, Berlusconi, le donne, la poesia*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008; *Fra le tue braccia*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008.

maccheronica (propria di Lello Voce) più controllata.

Generalmente i contenuti non si discostano dalla parodizzazione e dall'invettiva e anzi il limite di simili interventi è di non articolare un'opposizione di contenuti. Il cosiddetto antiberlusconismo si scosta raramente dalla personalizzazione del conflitto verso una critica sociale e in questi casi scivola in generalizzazioni furenti e indistinte contro il popolo italiano tutto. Si veda, uno per tutti, Nanni Balestrini: *zombi, lumaconi, consumisti, buffoni*, gli Italiani costituiscono un paese *putrido, capitalista clinico, dato per perso*.

La verve ironica contagia anche **Alberto Bertoni** che sviluppa parabole parossistiche in strofette ben rimate e ritmate, senza dubbio gustose. *In memoria di Gian Pietro Lucini* sono riuniti tre *revolverate* su Silvio Berlusconi. Le *puttane del Premier* sono un motivo ricorrente: esplicito riferimento si ritrova in Martino Baldi (1970), in Gianni D'Elia (che definisce Berlusconi *un riccastro in calore*), in Alberto Bertoni (*donnette su donnette / da mettere al governo o in parlamento*), in Giuliano Scabia (il *Gran Porcone e le sue Madonne / velinose*). **Fabiano Alborghetti** nel *Poemetto della vergogna* articola più complessivamente la questione:

[...] mio nonno è morto in guerra per salvare il mio paese

quel paese che tradisce che si sporca di menzogne
quel paese che è villano e insulta il cittadino, lo tradisce
offrendo in cambio niente altro che menzogne

o spettacoli in tivù: tette e culi e varietà
e l'immagine truccata di un qualcosa ch'è perfetto
dove il falso è religione, il rapporto corruzione

dove tutto si può avere se si è belli o puoi pagare
dove tutto è una réclame, dove tutto cambia forma
dove tutto è cancellato quando cambia un tizio in scena.

Berlusconi non è dipinto soltanto come un donnaiolo o un *homo viagrans* (Giovanni Peli) ma anche come esponente di un'estetica utilitaristica: sfuggendo al tempo con ripetuti interventi di chirurgia plastica, incarna il dominio dell'immagine divulgato tramite i suoi canali televisivi.

Giuliano Scabia denuncia un *Golpe sottile* che si aggira *nelle menti, nei media*, una sorta di *assopimento / spettacolare indotto da paura*. Non porta tuttavia a compimento il ragionamento: si limita ad opporre, in modo affastellato e dunque sterile, i valori legati alla *libertà* (ovvero *dignità, valore, durezza, verità, amore delle città*) alla *tresca, truffa e menzogna*. Il tutto si conclude con uno slogan a caratteri maiuscoli: *SVEGLIA ITALIA! / Scrollati dal fango che t'ammalia!* che spreca il riferimento dantesco⁴⁹, inserito in sordina e forse leziosamente, di certo senza una funzione di

⁴⁹ cfr. DANTE, op. cit. *Paradiso*, XXX, vv. 139-41: *La cieca cupidigia che v'ammalia / simili fatti v'ha al fantolino / che muor per fame e caccia via la balia*.

supporto autentico al proprio discorso.

C'è chi parla di *squadrismo mediatico* (Luca Ariano) e chiama in causa Feltri, Belpietro, Minzolini, Fede e Giordano tra le *donnacce* del Presidente (Andrea Garbin); e chi parla di *nuovi esaltati*: lo fa **Stefano Sanchini** (1976) con riferimento alle camice verdi. Della Lega si biasima il separatismo, la negligenza delle proprie origini, l'avidità; alla sua xenofobia si oppone la fecondità del multiculturalismo e la chiusa poeticizzante mira a nobilitare l'ideale di uguaglianza: l'Italia delle origini è definita *alcova dei popoli, culla della scienza e dell'arte, terra di naufraghi*. Si scade nella retorica letteraria e il bersaglio sfugge.

Complessivamente prevale un'ira disperata che non confida né nella forza dell'opposizione, né nella possibilità di risveglio delle coscienze. Oltre a un pessimismo sociale ai limiti della misantropia, è convinzione comune l'Italia sia il paese della *menzogna* e della manipolazione. *Non vivo in un paese civile (se ci vivessi / me ne sarei già accorta, non starei qui / a domandarmelo ogni volta*, scrive Silvia Monti. A elezioni *truccate* accenna Nanni Balestrini, come pure Alessandro Broggi, che gioca sull'equivoco tra *urne* elettorali e quelle *funerarie*.

Il sentimento di repressione e riduzione è maggiormente evidente negli autori più giovani e si dispiega in una cupa rassegnazione, non priva di rabbia. *Ci hanno tirati su all'assedio; / assuefatti allo scontento / pavid*i, scrive **Roberta Tarquini**. Il titolo *La notte del nostro scontento* di **Martino Baldi** (1970) è di per sé eloquente. Come il *Trittico* di **Flavio Santi** (1973): l'impotenza disperata parla dapprima in forme auliche, metaforiche, retoricamente elaborate (ad es.: *La voce sotto lak lingua roca: / meno spine in bocca e più sorbe; mai di notte avrò / la tessitura della luna e / l'arcolao della seta / a brillarmi e rifarmi / i bordi della storia*). Sembra l'impeto lirico si sfoghi in improbabili volute di primo acchito, mentre una chiusa più realistica e ed efficacemente elaborata conclude il discorso. Nel primo testo, il desiderio di avere doti di rivoluzionario è declinato al condizionale e la sua irrealizzabilità è così sancita: *La mia speranza è ormai un delirio*. Anche nel secondo, ai fasti trionfanti di chi si crede vincente contrappone la consapevolezza sepolcrale di ciò che appare domestico: *Scambierò sempre / casa per un sepolcro*. Santi scrive come se già fosse inumato nel presente. Analoghi sentimenti circolano nel brano *La pulitica* in cui i compromessi che sminuiscono gli ideali politici trovano astratta giustificazione. Il componimento mantiene l'impianto di un'oralità rabbiosa soprattutto grazie alle insistite anadiplosi e alternando locuzioni sgrammaticate a inserti metaforici originali: *sentiva / le briciole armarsi di miseria / e scendere dal tavolo*; e a similitudini ironiche: *cortei / antichi, ormai plastici come / calchi greci, oppure il nemico [...] ci ha tolti di mezzo / come l'antibiotico col virus*. A seguire una divertente quanto acuta osservazione sulle armi di circuizione del "nemico": *sussurrando alla Battisti, / unico petrarca qui del Novecento: / «Fiori rosa, fiori di pesco» / e così cantando calare la mannaia*; un passaggio in

cui si rivendica la superiorità della canzone d'autore sulla poesia nella percezione letteraria della società italiana e al tempo stesso come quella stessa accessibilità abbia distratto molto pubblico dalle questioni più urgenti.

Il cancro del secolo ci divora / le viscere, i sogni, le elevazioni, scrive più esplicitamente e crudamente **Loris Ferri** (1978)⁵⁰. Un punto di vista condivisibile dalla sua generazione che però si esplica con modalità tradizionali che rinviano all'epos risorgimentale: quattro quartine intrecciate di ritornelli e riprese lessicali cadenzano l'incitazione alla *rivolta*; ma la letterarietà (*ferraglia, lezzo, sciarada*) e certo patetismo (*fatelo almeno per gli occhi vivi / degli altri figli soffocati nel lezzo*, ad es.) stigmatizzano la velleità. Inoltre, gli imperativi, l'invito ai *compagni*, l'insistenza sui *tamburi* della rivoluzione hanno tutto il sapore di un'autopersuasione, mentre il fondo depressivo emerge chiaro: non è solo il contesto generale ad avvilitare (*il tempo bieco del denaro sonante, il marciume moderno*) ma pure l'atteggiamento con cui è vissuta la condizione di minoranza, in *solitudine eterna* e con *lacrime schiuse*. La bellissima citazione di Majakowkij in exergo – *Il poeta è un operaio; lavora il legno delle teste dure* – dunque non ha un seguito coerente: i tamburi di Ferri sono *vecchi*, come lui stesso scrive, e non trasmettono il *respiro vitale* che intenderebbero.

Più attuali altri giovani. A **Fabio Giovanni Pasquarella, Mariangela Guatteri e Adriano Padua** abbiamo già accennato. Da segnalare **Francesca Mannocchi** che sa dare valenza metaforica *di questi anni bui* al quotidiano tragitto in metropolitana.

la metropolitana d'autunno sbiadito
mi trascinava ai lati
come moto armonico

partivo non sapevo da dove
per arrivare non sapevo come
in un unico quando: un presente disatteso

la metropolitana di stagioni a staffetta
era memento d'acciaio
di questi anni bui

milioni di atomi immobili
nell'illusione del movimento
in seno a Caronte tra sfarzi di inerzia

parlavano non sapendo di cosa
subivano non capendo perché
in un unico quando: un presente disatteso

la metropolitana che era già primavera
l'ho lasciata passare tra sorrisi distratti

⁵⁰ Loris Ferri ha stampato l'opera *Borderlinea* per Thaumà edizioni nel 2008, con prefazione di Gianni D'Elia. E' redattore del quadrimestrale di poesia e realtà "La Gru" (www.lagru.org). Tre testi sono stati scelti per l'antologia: *Subway - Poeti Italiani Underground*, Milano, Net Edizioni, 2006.

ho spiato raminga i colletti prostrati

i giornali narcotici regalati in stazione
le scorte di voci da tribù del commercio
ho spiato i simboli di labirinti in affanno

la città umiliata da monumenti al cemento
le ceneri di Critica
l'aberrazione del consenso

la metropolitana che era già primavera
l'ho lasciata passare con sorriso distratto
avevo con me come scorta vitale

l'odore del caffè del primo mattino
i giornali ordinati sotto il braccio sinistro
e la disciplina della libertà

Il tram tram quotidiano dà soltanto *l'illusione del movimento*. Una massa di individui atomizzati *subisce* una situazione limbica in cui il *presente* sfuma *disatteso*. Le *stagioni a staffetta*, da un *autunno* ad una *primavera* simbolici, volgono al termine un ciclo per il soggetto che vive il disincanto e sa armarsi di una *scorta vitale*: ai *giornali narcotici regalati in stazione* (alla mente sovviene il colosso E-Polis tra i primi) oppone quelli *ordinati sotto il braccio* e la carica del *caffè*, al proprio essere *raminga* e *distratta* la *libertà* interiore e la *disciplina* personale. L'uso dell'imperfetto allontana definitivamente la trappola del *consenso*.

Analoga indipendenza morale e autonomia formale attesta **Gianluca D'Andrea** (1976). *I giorni passano Paese* in anadiplosi per tutti e tre gli attacchi strofici cadenzano l'inesorabile *arretramento* della nazione, da cui l'autore prende ritmicamente distanza. Il vocativo con tanto di maiuscola stabilisce intimità con il corpo sociale ma inequivocabile il senso di passività nell'emistichio *ti vivo spento*. L'*intolleranza*, il *malessere*, la *violenza*, *ipocrisia* e *paure* sostanziano quell'*estrema dissonanza dal reale* di cui parla anche Adriano Padua. Con Pasquarella, invece, D'Andrea condivide l'andatura del verso che, per quanto modulata in una misura più breve, veicola un analogo passo generazionale, tra automatismo, estraniamento e determinazione.

Anche **Luigi Succi** nei suoi *Consigli di lettura* di circa una cinquantina di versi insiste con l'anadiplosi dell'imperativo *leggi* su un ritmo costante ma non martellante, anzi pacato, che penetra una realtà giustificabile soltanto come effetto *allucinogeno* di un *rospo in gola*.

Il più maturo **Stefano Donno** (196...) va citato per la chiarezza esplicita di alcune dichiarazioni: *Ho perso lo stare tremulo dei miei anni migliori [...] mentre una frotta di deficienti / organizza festini lisergici trans/genici / con tanto di Buoni Lavoro*. Peccato queste siano inframmezzate da figurativismi un po' sorpassati (*Al fioccheggiare lento delle farfalle sui prati / dove si insinuano meschine le serpi / tra carcasse e fiori di magnolia...*), altrimenti sarebbe compiuto il ritratto di una

e più generazioni schiacciate dall'indifferenza della classe dirigente rispetto ai problemi reali e geneticamente modificate dalle circostanze ambientali, in particolare lavorative:

[...]

siamo ancora qui a pagare e a ri/pagare tutto
ogni cosa perfino il respirare polveri sottili

Quel che è rimasto di me
è un disordinato museo dei tempi andati
dove ho imparato ad attendere
la Crisi in religioso silenzio riordinando per ore i pensieri
precari come me sempre sull'orlo di un attacco di bile
sempre sull'orlo di una vita a tempo determinato

Le differenze con altri poeti più giovani si evidenziano letteralmente: Gianluca D'Andrea scrive del *passato museale* del Paese, qui l'unica costruzione che si staglia – abolito il futuro – è il *museo* di una personale identità decomposta; Francesca Mannocchi contrasta l'alienazione individuale con la *disciplina della libertà*, qui si apprende la repressione dei propri pensieri.

II.4.4 Schermi, visioni, paesaggi

Alba Donati (1961) interviene nel dibattito con alcune poesie dedicate alla figlia. Registrano la preoccupazione genitoriale nei confronti di una realtà che mette a rischio continuamente l'incanto fiabesco. *Il lupo* e *I tre porcellini* sono i protagonisti (oltre che titoli) di brevi componimenti che della favola conservano la tensione tragica, senza trovare, nel ribaltamento sul reale, uno scioglimento. Eppure è forse la loro estrazione dall'immaginario infantile a stendere un tono di disarmata ingenuità e fiduciosa attesa, che ricorda alcune movenze della Szymborska, col medesimo scatto umoristico. Il lessico, alla portata dei bambini, è risucchiato nel presente da veri e propri hapax (*zapping*, *location*) o da riferimenti attuali (il film *Il pianista*). La morale pare quindi rivolgersi al mondo degli adulti e di riflesso il frammento lirico assume un'icasticità allegorica; deponendo la letterarietà, la chiarezza è una qualità poetica aggiuntiva.

Proprio mentre il nazista spara a freddo
sull'ennesimo ebreo polacco (era *Il pianista*
preso per errore nello *zapping*) hai girato
gli occhi verso lo schermo e mi hai detto:
“mamma, mettiamo i tre porcellini!” -
annunciazione della fine che ogni lupo deve fare.

Viola Amarelli in (*doxa*) demistifica l'ossessione per la felicità scandita dai media, in netto contrasto con la realtà contingente sovraccarica di rifiuti, intossicazioni, medicalizzazione, inquinamento, consumo delle risorse.

Affogammo, tra cumuli di
plastica, alluminio, tubi già innocenti

incuranti metastasi di merci
 ingoiammo fossili refoli di vento,
 l'eccedenza di stock, i filamenti
 brillavano inesausti prendi prendi
 intossicammo la mielina coi midolli
 incapsulati, polistirolo espanso
 colorando di nero seppie ataviche,
 pillole e polveri per tirare avanti.
 Bruciammo terre, i polmoni, le radici
 continuando a ripeterci bugie,
 sopraffatti, sconfitti, aspettando ci regalassero
 gli avanzati, mentre ci chiedevano insistenti
 su cavi, satelliti, diapason impazziti
 se fossimo – e perché no – felici.

Viola sembra scrivere da un momento postumo: *sopraffatti, sconfitti*, il “noi” è confinato in un passato remoto senza prospettive, sospeso in un'attesa (*aspettando*) incapace di sovvertire la logica autodistruttiva.

L'antitetica ma reale deturpazione del paesaggio colpisce pure **Luca Ariano** (1979), che su di essa vede lo sfondo anche del degrado sociale. Descrive *la spiaggia romana con pineta / - vista discarica: è una colata di palazzi / con antiche strade tra ville abusive*. Qui vi attecchiscono i desideri di consumo e successo e sulle *paludi* crescono perciò *inceneritori e Outlet*. Qui, **Fabio Giovanni Pasquarella** osserva *gente nelle corsie / di giorni scontati (o da scontare) / al centro commerciale / saldi di noia*. Il ritmo sincopato, eppure ininterrotto, scandisce la monotonia militare dell'ordinario e valorizza i giochi di parole con il linguaggio di vendita. Il wellfare è affidato ai nuovi centri di aggregazione sociale, ovvero quelli commerciali. L'affanno che fa *precipitare da scale mobili* e le *lampade a basso consumo* che sostituiscono il *cielo urbano* inseriscono note di giocoso umorismo in un flusso che resta comunque sospeso *alla deriva*: si veda il finale in cui un tentativo di concretezza (*ti stringo la vita*) scontra il proprio slancio con la vanità dell'esistenza (*e sotto / la terra / è un niente*).

Consumismo e desolazione urbanistica vengono coniugati anche da **Mariangela Guatteri** (1963): *antenne da scalare* infitte come *forche* o *paraboliche croste* si alternano a panni stesi come *stracci impiccati* su un *orizzonte reciso*. Stanno a decodificare impulsi di *fame* rispetto a *significati spariti*.

Sin dall'introduzione di Davide Nota, è data per condivisa l'idea che il fascismo di ritorno consista nel neocolonialismo delle coscienze: il trentennio di questa dittatura viene fatto coincidere con «l'egemonia della comunicazione televisiva via etere» assunta dal 1978 da Berlusconi. Ma Guy Debord non era italiano e aveva descritto qualche decennio prima *La società dello spettacolo*.

Sembra dunque che l'antologia si precluda ad una considerazione più ampia del fenomeno e si

limiti ad una demonizzazione semplificata⁵¹.

Occorre dunque opporre Resistenza anche nei confronti della televisione da cui sono assimilati i modelli di consumo e di esibizione. **Fabio Teti** disegna uno scenario apocalittico in cui le incubatrici saranno sostituite dai televisori per rendere una vita *lo-fi* (*low fidelity*, a bassa fedeltà) più credibile, come sopra Alborghetti. **Renata Morresi** nel *Monologo della TV* dà la parola all'apparecchio che dimostra una capacità critica ed autocritica discordante rispetto all'adorazione degli spettatori. Questi cercano *visioni esatte, ciò che non deforma*, ma anche uno specchio che rifletta un protagonismo indiretto.

II.4.5 Occupazioni

Il tema del lavoro non è diffusamente toccato come ci si aspetterebbe nell'attuale contesto. Sul filo della memoria si annodano le commemorazioni di lavoratori morti sul proprio posto: sia Alberto Bellocchio (1936) che Daniele De Angelis (1981) si rifanno ad incidenti remoti nel tempo e avvenuti sulle strade; forse poco attuali o poco incisivi nel contesto di emergenza in cui nasce l'antologia, in ogni caso senza punte carismatiche.

Natalia Paci (1974) dedica un'ilare cantilena al *Disoccupato disossato*: giochi di parole, inversioni di senso, ritorni timbrici (*sopra mobili, sotto tavoli / l'importante è restare immobili: / perché la stabilità del posto / è al primo posto*) veicolano l'incredibile felicità di *fluttuare nel mercato*. Al *fisco* che *verifica il fisico*, restano solo *unghie, capelli, pelle* e *l'anima* da prelevare a chi ormai è nullatenente a tempo indeterminato. Una litote al contrario è l'affermazione *che i nervi siano saldi / anche senza soldi*.

Di **Luca Ariano** il brano avviato da *Lo chiamavano il Ras delle risaie* è estratto da *Città perdute*, romanzo in versi che ripropone un universo sociale variegato, i cui personaggi sono innestati con la disinvoltura di trapassi tipicamente neorealisti, marcata da innesti dialettali. Frangenti di un'economia postfordista, lo *squadrismo mediatico* che infierisce anche su *giornalisti uccisi scavando la verità*, frenesie da brokers e da fraudolenti si sovrappongono a paesaggi rurali tipicamente e ritmi domestici, tra le consuetudini italiane immutate.

Se non fosse stilisticamente anonimo, il testo di Raimondo Iemma potrebbe rappresentare un'alternativa promettente: *non smetterò di credere nella felicità e nel domani*; all'ottimismo (raro) aggiunge anche il proposito di *non ceder[e] alla tentazione / di opporre disprezzo al disprezzo*, che è la facile soluzione di ogni opposizione.

⁵¹ Come scrive Adriano Padua, *non è concepibile un criterio per sconfiggere il sistema o come si chiama / perché consiste in qualcos'altro di cui noi stessi siamo parte*.

OLTRE LA LIRICA

III.1 Funzioni poetiche

A questo punto avremmo voluto illustrare nel dettaglio le figure di spicco della tradizione letteraria italiana secondo-novecentesca a cui le proposte di seguito inserite si riallacciano. Gran parte della ricerca ha approfondito la conoscenza del Novecento, in particolare sul filone della “tradizione del nuovo”.

Ne diamo qui una sintesi schematica a titolo di giuntura tra le varie periodizzazioni e di indicazione per successivi sviluppi.

Si è intravista e fin qui delineata una svolta significativa intorno agli anni Sessanta: il soggetto si trova in crisi di rappresentazione. Occorreva superare la falsa centralità di un oggetto che, nell’ermetismo prima, nel neorealismo dopo, era postulato come una proiezione oppure una sostituzione di un io che all’oggetto stesso delegava la sua sopravvivenza. Ma la crisi si svolge in una situazione più complessa, che vede «il complicarsi della nozione di reale e della distinzione tra reale-apparente, e subito dopo i libelli di leggibilità di uno spazio non più scisso rigidamente tra interno ed esterno [...] ma insieme, al contempo, interiore ed esteriore, in grado di consentire combinazioni nuove tra “visibile” e “invisibile”, nello slittamento verso la cosa»¹. Si tenga inoltre conto che «l’apparire dell’oggetto è frutto dell’organizzazione del mondo secondo determinati codici linguistici e percettivi; d’altra parte l’orizzonte di senso in cui gli oggetti vengono collocati è dominato dalla nostra soggettività».

Tre sono i punti di riferimento più emblematici di una scrittura attenta all’extratesto e al tempo stesso alla tessitura verbale: Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, Andrea Zanzotto, più o meno tra loro coetanei. Una la figura di raccordo tra primo e secondo Novecento, meglio delineata anche per la personale vicenda biografica: Vittorio Sereni, trait d’union tra il magistero di Montale e nuovi orizzonti sociologici. Questi quattro sono le autorialità meglio plasmate e a tutto tondo in relazione alla traccia che si è cercato di indicare. Accanto ad esse, alcune prove di Caproni, Bertolucci, l’ultimo Luzi, e le poetiche di Fortini e Roversi completano il quadro.

I quattro sono stati prescelti anche sulla valutazione di un’effettiva capacità di incisione e quindi sulla loro immediata ricezione. Figure come Amelia Rosselli, ad esempio, hanno avuto un riverbero differito nel tempo oltre le mura romane. Viceversa Pagliarani, ad esempio, se non occupa

¹ N. LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 61.

lo stesso spazio mediatico ed educativo di Guidici o Zanzotto, ha tuttavia animato diversi laboratori di poesia attorno ai quali generazioni più giovani di aspiranti poeti si sono aggregati.

I quattro risultano accomunati da un'apertura di prospettiva decisamente travalicante le restrizioni delle persone tradizionali del discorso letterario – io, tu –, non necessariamente accorpate attraverso la categoria generica del *noi*. Lo sguardo si modula tra forme impersonali o personalizzate: anche nel secondo caso, che si tratti di esperienza diretta primaria che *rècit* per interposta persona, il dato biografico assume valenze universali a testimoniare la condizione umana nel proprio tempo. C'è dunque una tensione extrasoggettiva anche quando l'indagine appare visceralmente introspettiva (Zanzotto) o condizionata da una vicenda specifica e al tempo stesso emblematica di un'epoca storica (Sereni, la sua cattività bellica ed esistenziale). Tutte e quattro le figure attraversano le fasi di maggior cambiamento del nostro paese, anzi, raggiungono la propria maturità nella riconfigurazione palinogenetica – e a breve termine demistificante – degli anni Cinquanta e restituiscono un quadro della seconda metà del secolo, tra scoperta dell'alienazione, perversione economicistica, rottura dell'equilibrio col paesaggio. La compressione stilizzante dei dati diaristici o cronachistici, quali piccole epifanie di un'identità sociale, lascia scaturire più ampiamente il senso di perplessità e il coinvolgimento valutativo nei confronti del presente.

La militanza – tutt'altro che ideologica o politica, anzi sganciata da appartenenze precostituite – o per meglio dire la «passione per la realtà» si declina in forme di militanza letteraria mai esauste o paghe nella loro ricerca, con scatti progressivi sia nei confronti dello stato dell'arte che della stessa poetica individuale. Se la comprensione dei piani della realtà meno sublime porta ad includere e mescolare lacerti del parlato quotidiano, ciò non si svolge per mero montaggio indistinto come in tanti esperimenti neoavanguardistici. Domina la disciplina della Forma anche nei momenti in cui il baricentro espressivo si sbilancia al di fuori del campo prettamente letterario ad inglobare i materiali più disparati. Struttura la stesura una scansione ritmica connotativa che interviene con elementi di stilistica qualificanti. Circola un'ironia pacata, consapevole della caduta dell'aurea del poeta, senza lutti.

Sembra dunque che la tensione morale e conoscitiva imponga una morale della forma: non rigida, tollerante, flessibile rispetto ad una fibra che si plasma a nuovi contesti ma proviene dall'elaborazione della tradizione. Un ulteriore aspetto di comunanza è comunque un equilibrio complessivo che non si sbilancia in assolutizzazioni né dei contenuti, né della parola: anche in Zanzotto l'affidamento al significante risulta condotto da una ricerca di senso pertinente, attuale.

Se si dovessero distinguere le funzioni rappresentate dai quattro autori potremmo così riassumerle.

1. Sereni (in particolare *Strumenti umani*, 1965) rappresenta una parte significativa della produzione poetica italiana del secondo dopoguerra, legata alla memoria della guerra come ad un guado determinante nell'esistenza soggettiva e collettiva; da una parte ne consegue la valorizzazione delle *occasioni* avute in sorte, senza cadere in orfismi e simili; dall'altra la consapevolezza che il presente è l'eredità di un sacrificio e la nostalgia di non avervi partecipato dalla parte giusta. La storia privata fa un tutt'uno con quella collettiva e porta inscritto il passaggio ad una civiltà *altra*, complicata da nuovi paesaggi, nuove figure sociali, nuovi ritmi. La debolezza del soggetto si trasforma in perplessità, in attento ascolto di sé e degli altri, senza inabissarsi nei roveli dell'io (per quanto il sentimento di esclusione dalla Storia focalizzi una distanza oggettiva dagli altri) ed è spesso alleggerita da un'affabilità cordiale, a tratti ironica. Tra i quattro è forse colui che esemplifica maggiormente la prosecuzione di una ricerca di figuratività che adatta la tecnica del correlativo oggettivo ad una stilizzazione più morbida, sempre attingendo ad elementi realistici.
2. Il Pagliarani de *La ragazza Carla* (1960)² è stato un riferimento nel genere del poemetto narrativo (diverso da quello filosofico di Pasolini) e nella destabilizzazione dell'equazione tra poesia e lirica. L'adozione di schemi narrativi e teatrali ha saputo inserirsi nel dibattito culturale dell'epoca e animare la discussione; tra l'altro Pagliarani è stato tra i pochi a migrare tra gruppi redazionali in antitesi, da «Quindici» a «Officina», al «Menabò». Oltre ad elementi già riferiti in merito alla romanizzazione del testo poetico, va segnalato di trovarsi di fronte forse all'unico caso di effettiva plurivocalità, ovvero di declinazione di registri stilistici individualizzati. Lo sfondo dell'ambientazione è prettamente urbano e focalizza alcune figure sociali di riferimento, che segnano una cesura abbastanza netta col passato: la proiezione al futuro ha scarni accenni nostalgici o rievocativi.
3. Più ampia la polifonia di ambienti e personaggi di Giovanni Giudici. *La Vita in versi* (1965) e *l'Autobiologia* (1969) delineano la scenografia di nuove figure sociali della borghesia impiegatizia su uno sfondo urbanizzato che reca poche tracce della Liguria. Un corrispettivo poetico di Antonioni restituisce la condizione di alienazione, di adattamento al trapasso di civiltà, insomma una materia povera in forme metriche controllate. Nel nuovo orizzonte – di

² Testimonia Sara Ventroni «Da tre anni ho la fortuna di lavorare con Elio Pagliarani, un altro componente della neoavanguardia, che ha scritto anni fa sull'importanza di liberarsi dell'equazione poesia = lirica: sembra una banalità ma per almeno un ventennio c'è stata un'alfabetizzazione poetica sulla base del codice ermetico, della poesia ermetica, che prevedeva un procedimento analogico e strutture che tendevano a chiudere la poesia e a riferirla essenzialmente al soggetto per decrittare. Il lavoro di Pagliarani e di altri poeti è stato quello di allargare le persone, i punti di vista della poesia oltre la prima persona singolare... ritenendo che tutto il lavoro fatto in narratologia Genette, Propp, Grotowsky, fosse valido anche per la poesia, lavorando sulle strutture del discorso e non solo sul lessico non facendo solo iniezioni di parole prese dalla realtà o "basse", ma cambiando anche struttura introducendo la sintassi parlata», http://www.sparajurij.com/tapes/situazioni/lab_ventroni.htm.

un materialismo religiosamente inquieto – si immettono in modo cospicuo prelievi del lessico informale e formale, una mistura italiano standard, burocratico, settoriale e di forestierismi. Distintivo è il tono privo di enfasi, colloquiale e tuttavia cantabile. L'impianto teatrale mette in versi l'autocommiserazione senza deviazioni liriste: «il diario di frustranti vicissitudini urbane, delle giornate lavorative tutte uguali, delle sere “come tante” può diventare anche resoconto di un itinerario interiorizzato tra memoria e sradicamento»³. Dalle frizioni delle situazioni emerge un punto di vista valutativo, capace anche di ironia e autoironia.

Fin qui le tre personalità si potrebbero riunire sotto un unico commento: «Ci si muove in una prospettiva di stilizzazione che [...] si potrebbe dire di “formalizzazione dell'informale”»⁴. Siamo di fronte ad una lirica che tiene sempre dinanzi a sé l'impoetico come costante termine di paragone, senza venir meno ai suoi doveri di codificazione letteraria. Il principale canale di contatto con i lettori è nella tensione etica e critica che si modula attraverso una persuasione stilistica da cui emergono gli attriti fra le percezioni, gli ideali, le cose, la realtà.

4. Discorso collaterale, quasi opposto, per Zanzotto che rappresenta un'opzione letteraria discosta dal novecentismo di Saba a cui i tre precedenti possono sembrare appartenere, con una verve lombarda più decisa. Egli lascia come fondamentale lezione di sperimentare senza decostruire il senso ma inseguendolo tra la germinazione dei significanti. Lo scavo nel fondo oscuro del linguaggio mira a sprigionare le contraddizioni del reale e a caricare la poesia di responsabilità conoscitiva. L'insofferenza verso una semplificazione del reale e la vigilanza di uno sguardo critico d'altronde sono palesi anche nei suoi interventi in prosa, che svolgono una riflessione attenta ad un ruolo attivo. Difficile dire se l'indagine psicologico-introspettiva sia un apriori di una presa sul reale che acquista dimensioni cosmiche.⁵ Di certo c'è il presupposto del rifiuto degli orrori quotidiani e storici e la tensione a una sublimata *beltà*.

Queste quattro funzioni sono quelle che abbiamo visto più operanti e dichiarate nella nostra selezione. Un'ampia esplorazione è stata svolta sulla figura di Fortini dalla redazione de «l'Ospite ingrato»⁶, ma non convince la ricostruzione ex post. Riportiamo le considerazioni di Gian Maria

³ N. LORENZINI, *op. cit.*, p. 108

⁴ G. TURCHETTA, *La comunicazione poetica. Il prestigio della poesia difficile*, in *Tirature 02. I poeti fra noi. Le forme della poesia nell'età della prosa*, a cura di V. SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2002, p. 25.

⁵ «Quale modalità assume il lirismo [...]? Quale il realismo [...]? Si è di fronte a una parola che moltiplica i suoi punti di vista, e mentre tenta un processo di verbalizzazione della cosa sfida da una parte il vuoto, dall'altra il fondo biologico e psichico dell'io, l'inconscio: esplora dunque insieme paesaggio mentale e orizzonte percettivo, tra intensificazioni e lacune, processi astrattivi e sedimentazioni terragne. | Per questo aderire, con l'impasto biologico di una lingua.

⁶ <http://www.ospiteingrato.org>.

Annovi circa Antonio Porta, la cui influenza a nostro avviso è da circoscrivere ad ambienti di ricerca letteraria più specialistica:

Se esiste infatti una “funzione Porta” nella recente poesia italiana, essa ha a che fare soprattutto [...] con la crudeltà, da intendersi però, è opportuno precisare, non solo come «pulsione a ferire e a lacerare», ma principalmente nel senso attribuitole da Artaud in una celebre lettera a Jean Paulhan. Intendo, insomma, crudeltà come «rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta» non tanto, o non solo, nella pratica della scrittura ma nella volontà di sperimentazione[...]7.

Nelle pagine successive abbiamo invece delineato i profili di alcuni autori di trapasso tra la generazione qui schematizzata e gli autori più giovani presentati nell’ultimo capitolo. Si accenna dunque al percorso di una possibile tradizione.

⁷ G. M. ANNOVI, «*Con tutte le dita recise cadute*»: un appunto su di me e quattro appunti su Porta e altri poeti, «Ulissee» n. 12, luglio 2009, p. 7.

III.2 Valerio Magrelli

Valerio Magrelli (Roma, 1957) si è laureato in Filosofia all'Università di Roma. Ha insegnato Lingua e Letteratura Francese all'Università di Pisa e poi a quella di Cassino ed è traduttore di notevoli versioni di Valéry, Debussy, Verlaine, autori di cui si può rintracciare la presenza nel suo dettato. È autore di numerosi saggi, in particolare sulla letteratura francese⁸, e di supporti multimediali per la comprensione della poesia e dei suoi rapporti con la musica⁹. Ha diretto tra il 1987 e il 1993 la collana di poesia «La Fenice» per Guanda, prima di passare a dirigere per Einaudi una serie trilingue riguardante la collana «Scrittori tradotti da scrittori». Ha scritto sulle pagine culturali di quotidiani e riviste e attualmente collabora con «Repubblica» e «MicroMega».

Ha cominciato prestissimo a pubblicare testi poetici su rivista ed alcuni furono compresi nelle antologie Pontiggia-Di Mauro del 1978 e Porta del 1979. A soli 23 anni ha pubblicato la sua prima raccolta, *Ora serrata retinae*, presso Feltrinelli (1980, premio Mondello opera prima); ha vinto il Viareggio col successivo *Nature e venature* (Mondadori, 1987), il premio Montale con *Esercizi di tiptologia* (Mondadori, 1992) ed è entrato nella collana Bianca Einaudi dal 1996 con *Poesie e altre poesie*¹⁰. Negli anni Duemila Magrelli si è dedicato preferenzialmente alla prosa¹¹. Molto ampia è la letteratura critica¹² e i suoi libri sono stati tradotti in molte lingue.

Nell'opera poetica di Magrelli, «la prima fase si svolge sotto il segno di una “passione geometrica” che mira a seguire le varie tappe del “pellegrinaggio del pensiero”»¹³. Enrico Testa parla di un «lirismo argomentativo, lontano da ogni effusione autobiografica», evidentemente condizionato dalla passione scientifica di matrice calviniana. Si tratta di un'«indagine delle condizioni e dei limiti della percezione e della scrittura», perpetuata con un assetto mentale astratto

⁸ *Profilo del Dada* (LUCARINI, 1990), *Poeti francesi del Novecento* (LUCARINI, 1991), *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (PACINI, 1995), *Vedersi Vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry* (Torino, Einaudi, 2002), *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire* (Roma-Bari, Laterza, 2010) e *Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri* (Roma-Bari, Laterza, 2010).

⁹ Il CD audio *Che cos'è la poesia?* (2005), Roma, Luca Sossella editore, con musiche di Carlo Boccadoro; i DVD video *Sopralluoghi*, per la regia di Filippo Carli (Roma, Fazi Editore, 2005) e *Valerio Magrelli racconta Charles Baudelaire e i Fiori del male*, per la regia di Michele Calvano (Gruppo editoriale l'Espresso, 2010). Il volume *Il violino di Frankenstein: scritti per e sulla musica* (Firenze, Le lettere, 2010) contiene 3 cd con opere musicali di Guido Baggiani, Fabrizio De Rossi Re, Luigi Ceccarelli e Carlo Boccadoro.

¹⁰ Sono seguiti: *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, e *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006.

¹¹ *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009, *Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*, Torino, Einaudi, 2010.

¹² Si veda in particolare, il cappello di ENRICO TESTA in *Dopo la lirica*, op. cit., 2005; quello di CECILIA BELLO MINCIACCI in AA.VV., *Parola plurale*, op.cit., 2005; di R. GALAVERNI in *Nuovi poeti italiani*, op. cit., 1996; il volume di V. BONITO, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996; la monografia di T. LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004. Poesia2.0 ha raccolto in una sezione monografica vari contributi critici.

¹³ E. TESTA. *Dopo la lirica*, op. cit.

e geometrico. «Il campo della scrittura è analogo a quello della registrazione percettiva»¹⁴, per cui l'io detiene il baricentro espressivo ma con una mera strumentalità fenomenologica, con una mera una funzione designativa. Il soggetto si presenta dunque in «una resa oggettuale»¹⁵ asettica e antilirica: l'io «si coglie nella prospettiva plurale delle sue relazioni con l'esterno e soprattutto si guarda fenomenologicamente interiormente notomizzandosi»¹⁶. Una postazione autoriflessiva simile a quella di Valery.

Ora serrata retinae (1980) nella terminologia oculistica sta ad indicare il confine retinico della percettività, la linea al di qua della quale l'occhio risulta percettivo¹⁷. Magrelli ragiona dunque sui limiti della conoscenza e di conseguenza su quelli dell'espressione linguistica, sulla sua scaturigine e la sua costruzione. Tra visione e non visione, c'è una gamma di intensità e debolezza sancita da limiti imprescindibili: il *disturbo* e l'*interferenza* che impongono un ininterrotto aggiustamento dell'occhio e della mente; lo statuto duplice delle cose, ora riconoscibili ora enigmatiche; i tracciati non lineari tra il pensiero e il corpo e tra il pensiero e la parola. Particolare attenzione è posta sulla permanenza del tragitto percettivo, ovvero quanto resta di un accadimento qualunque come reticolo spazio-temporale della memoria percettiva. A essere avvertita, prima ancora dell'alterità esterna, è l'identità interiore, che è un fatto *in primis* biologico, un insieme di componenti anatomiche e di spie patologiche scomposte secondo un'operazione stilema dell'autore¹⁸. Come ha efficacemente concluso Cecilia Belli Minciacci, la scrittura poetica di Magrelli ha «il valore di un'esperienza conoscitiva profondamente ancorata ai *realia* e l'incisività di una segnalazione diaristica essenziale»¹⁹. «Tuttavia», riprende Cortellessa, «quello di Magrelli è, sin dagli inizi, un temperamento ambivalente»: al culmine dell'astrazione, con parole di Vitaniello Bonito, «ecco che rivela all'interno del suo processo strutturante uno scarto, un'inflessione che intacca il congegno, sporca il nitore statico del testo, [...] penetra il silenzio della ricerca di una tensione contraria all'immobilità claustrofilica della riflessione»²⁰.

¹⁴ C. BELLÌ MINCIACCI in AA.VV., *Parola plurale*, op.cit., p. 271.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Così l'autore spiega il suo primo titolo: «E' un significato affidato a un gioco di parole: mi piacevano questi due termini che sembravano formare un verso latino e insieme invitare alla preghiera. In realtà il loro significato è completamente diverso, ma mi piaceva alimentare l'equivoco. *Ora serrata retinae* è un'espressione dal latino scientifico. Mi ha sempre affascinato l'idea di una lingua morta che finisce nei manuali di medicina. [...] Inoltre, amavo questa ridondanza di r, questa musicalità così soffusa che invece contrasta radicalmente con la spiegazione strettamente». Da Valerio Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di F. NASI e L. VETRI, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 121-146, citato in A. CORTELLESA, *La fisica del senso*, op. cit., p. 412.

¹⁸ «Per me la malattia ha un valore epistemologico: attraverso la malattia si capisce in maniera molteplice». Valerio Magrelli intervistato da L. CANILLO ne *La biblioteca delle voci*, Novi Ligure, Joker, 2006, p. 91. Magrelli è anche comparso emblematicamente nell'ultimo episodio di *Caro diario* di Nanni Moretti, nelle vesti di un dermatologo che non giunge ad una diagnosi.

¹⁹ C. BELLÌ MINCIACCI in AA.VV., *Parola plurale*, op. cit. p. 271.

²⁰ V. BONITO, *Il gelo e lo sguardo*, op. cit., citato in CORTELLESA, *La fisica del senso*, op. cit. p. 417.

Un'aderenza ancora più stretta alla fisicità oggettuale e biologica si rileva in *Nature e venature* (1987) dove compatto si propone il tessuto di analogie, metafore, figurazioni, che veicolano la fenomenologia percettiva. Questa si applica a una quotidianità culturalmente degradata e degradante, con spiragli di vita collettiva, da cui si staccano spine d'irrazionale e di non senso. Lo sforzo di contenimento e comprensione razionale si modula in una scrittura che si mantiene rigorosa: come nella prima raccolta, il tono è pacato e raziocinante, la lingua netta e precisa, la sintassi regolare anche se a tratti assume pigli movimentati

Lo scenario cambia radicalmente con le raccolte degli anni Novanta. L'ansia di senso sembra dilagare in *Esercizi di Tiptologia*²¹ (1992) dove più pervasiva è l'attenzione al discontinuo, al male, alla dissoluzione. Nuovi spazi, nuovi oggetti corrispondono a una modalità più legata all'ascolto che alla visione. La struttura compositiva si fa eterogenea, inglobando prose, traduzioni e rifacimenti e violando lo statuto della poesia.

Le Didascalie per la lettura di un giornale (1999) non solo segnano una svolta nella poetica dell'autore ma anche si stagliano distintamente nel panorama della poesia contemporaneo. Sia Cortellessa che Galaverni concordano nel riconoscere in esse «una delle poche strade rimaste percorribili oggi per una *poesia civile*»²², «in un senso antiretorico e antieloquente»²³.

Magrelli assume la forma del giornale come palinsesto architettuale della raccolta. Dall'indice si individuano alcune nomenclature fisse: *Giochi, Manifestazioni religiose, Medicina, Posta dei lettori, La nostra città, L'angolo del bambino, Computer e dintorni*. Altre a cui si ricorre isolatamente: *Titoli, Esteri, Cronache, Cronaca nera, Reportage, Borsa, Sport, Meteo, Oroscopo, Costume, Spettacoli, Piccolo schermo, Necrologi, Annunci immobiliari e di impiego*. Attraverso questo caleidoscopio, a cui l'autore si adatta in modo plastico ed elastico, egli rubrica la casualità del mondo in categorie riconoscibili e scorpora l'universo che si condensa nel pastone massmediatico. Ciascuna pagina enuclea un aneddoto in componimenti brevi, emblematici ed iconici, e la successione tende «a connettere fra loro un'infinità di nuclei di conoscenza» e quindi a doppiare «la struttura reticolare dell'universo»²⁴. Ad interessare l'autore non sono tanto i singoli aneddoti – anzi, alcuni potranno risultare di tenuta inferiore ad altri –, bensì l'orizzonte che li collega: tracciato di casualità, alterazioni, disordine, ironia della sorte e umorismo pirandelliano.

L'attenzione si sposta dalle dinamiche percettive ed espressive alle condizioni materiali del

²¹ *tiptologia*: comunicazione convenzionale usata dai carcerati, che consiste nel battere colpi contro le pareti divisorie delle celle nella sequenza prevista da un codice stabilito (Sabatini-Coletti).

²² A. CORTELLESSA, *Fisica del senso*, op. cit.

²³ R. GALAVERNI, *Dopo la poesia*, op. cit., p. 191-201.

²⁴ *Ibidem*.

soggetto-oggetto, antropologicamente osservato da un osservatore che non è neutro. Come suggerisce il titolo, *Didascalie*, sembra che l'autore voglia accompagnare il lettore nella *lettura di un giornale*, pur trattenendosi da valutazioni dirette ovvero moralistiche: «la maschera di algido fenomenologo [...] dissimula sempre più vanamente [...] una volontà di commento all'orizzonte degli eventi percorsi dal suo sguardo apparentemente impassibile». Ma non solo: le *Didascalie* «si possono leggere come compiuta palinodia del soggetto “passivo” dei tempi di *Ora serrata retinae*», commenta Cortellessa²⁵. «Il soggetto del testo – pur restando fedele alla sua opzione di “non centralità” [...] – pare aver deciso di rappersersi in un'istanza di responsabilità». La rete fenomenologica in cui è avvolto, pur assumendo una dimensione globalizzata che tocca la *Cocincina* e il *Cipango*²⁶ – contaminando anche i due estremi dell'immaginario, l'uno storico, l'altro letterario –, non ne fa un ostaggio: l'istanza autoriale si distingue per «mantenere un controllo *soggettivo* sul proprio materiale, sul proprio stesso operato»²⁷. Ne è conferma l'architettura dell'opera, sobria e controllata. La scrittura stessa non sembra subire il contraccolpo del solco tra la ricerca razionalistica precedente e l'ibridazione incoerente del reale. La forma agisce da contenimento.

Data

Si comincia da qua,
luce di stella morta
giunta da un trapassato presente.
Il suo oggi è lo ieri, luce-salma,
memoria di un oltretomba quotidiano.

Il primo componimento evidenzia alcune marche stilistiche caratterizzanti: un tessuto discorsivo su cui si innestano echi letterari e neoformazioni; antitesi, ossimori, compresenze di opposti dichiarano la duplicità del reale; ed è subito chiaro come la reinvenzione letteraria smascheri un certo avvilitamento da cui l'autore non si lascia mai troppo coinvolgere.

Il quotidiano qui è presentato come la merce per eccellenza di immediata scadenza, già alla distribuzione inattuale, decaduta. Tuttavia, esercita un fascino duraturo. Sul poeta, memore della propria esperienza in redazione, è il mondo meccanico della tipografia a sollecitare pulsazioni futuriste: le *rotative* (termine ricorsivo) sono paragonate virilmente ai cilindri del motore per la loro *invisibile forza propulsiva / della notizia*. Senza la meccanica, anche un bene intangibile come l'informazione non può darsi. Il giornale sembra conservare anche nella collettività un primato tra i vari *competitors* della socializzazione: condoglianze, annunci, auguri ripongono ancora speranze e

²⁵ A. CORTELLESA, *Fisica del senso*, op. cit.

²⁶ Il termine venne utilizzato per la prima volta da Marco Polo ne *Il Milione* per indicare il Giappone.

²⁷ A. CORTELLESA, *Fisica del senso*, op. cit.

sentimenti sulla carta stampata.

Una vita di interconnessioni piccolo-borghesi, si direbbe, vi pullula e contrasta violentemente con l'aura spettrale dei quotidiani. Ogni *data* è all'insegna di un *Santo* e della sua scia di sangue e martirio. Prelude alla costante *vocazione alla morte* che si dispiega planetaria e quindi esistenziale: Magrelli chiama in causa un *uomo-faglia* o *frattura*, sottolineando come l'umano, già portatore in sé di scissioni interiori, sia esso stesso agente di distruzione. Si preserva chi vive *dal lato giusto del televisore* o del giornale.

I mezzi di comunicazione si alimentano di temporalizzazioni sfasate e spazializzazioni allineate, rendendo astratta, individualizzata, solipsistica la collocazione del fruitore. Questo rapporto unilaterale è osservato con finezza: non si denunciano semplicemente i condizionamenti, gli estremismi della manipolazione dello spettatore/consumatore; ci si addentra alla radice della dipendenza, ovvero una relazione di rispecchiamento della propria identità, che può avere diverse manifestazioni: il mito del benessere, l'affidamento all'*oroscopo*, il fanatismo dello *sport*. L'autore si contraddistingue per la capacità di leggere i fenomeni più diversi riconducendoli a una chiave interpretativa trasversale.

In qualità di redattore, Magrelli palesa la coscienza delle strategie suasorie della comunicazione, che lancia *titoli* come ami per l'occhio. E gli stessi suoi titoli sono ben mirati, in frequente frizione con gli svolgimenti. Risaltano così aspetti paradossali, che sono il lato maggiormente sagomato del reale, colto nella sua naturalezza grottesca e umoristica, senza necessità di enfasi di una deformazione intrinseca. L'ambivalenza oggettiva contamina il linguaggio e Magrelli si sbizzarrisce in giochi linguistici mai sguaiati ma sempre sostenuti da un'adesione materialistica:

Video erotici in omaggio

Il verme sulla lenza del giornale
si contorce dolcissimo.

Qui il testo veicola un duplice significato, estremamente coerente in entrambi i casi; lo scarto dell'ambiguità è segnalato dall'avverbio connotativo e superlativo in chiusura, che, retroattivamente, svela anche il significato metaforico della *lenza* e di conseguenza introduce una spia di allerta sulle mistificazioni dei mezzi di comunicazione.

La realtà risulta già dissacrata in sé (si v. la *Schedina* che ha trasformato una civiltà dedita prima alla *preghiera*, poi alla *scommessa* domenicale) e Magrelli brilla nelle combinazioni più corrosive:

Dall'interno

La funzione profilattica

del linguaggio politico
consiste nell'impedire un contatto
diretto tra le cose. Grazie allo
sviluppo dei nuovi materiali,
il codice è oramai ridotto a un velo
impercettibile (starei per dire inconsutile),
che fa sentire tutto
dove non passa niente.

L'equivocità della *funzione profilattica* non scade nel volgare perché riequilibra la mordacità con un linguaggio tecnico ed analitico, scandito da marcati e meccanici enjambements. L'ironia si amplifica se, in una prospettiva letteraria, si considera un'estensione delle funzioni linguistiche di Jakobson. Il prosaico dunque si intreccia con il colto, come attesta la tentazione di un termine desueto come *inconsutile*. Si parla di *materiali* che mediano un *linguaggio* e un *codice* e la loro innovazione ha come fine perverso e contraddittorio la restrizione del senso e dei sensi.

La manipolazione del significato e la trasfigurazione tridimensionale della notizia (o dello svolgimento del tema generale, come nel componimento precedente) sono abilità esercitate con un'originalità che non si esaurisce. Cose e concetti subiscono di frequente metamorfosi immaginifiche da parte di spunti figurativi. Si veda come il *Codice a barre* si vivacizzi acquisendo un progressivo animismo che balza di verso in verso da una forma all'altra, con continuità logica e visiva:

Onoriamo l'altissimo vessillo
che sventola sul regno della cosa
l'anima crittografica del prezzo
rosa del nome e nome della rosa
mazzo di steli, fascio
di tendini e di vene
- polso
per auscultare
il battito del soldo.

Una constatazione, un'esortazione o un imperativo, l'accezione del verbo incipitario gioca con la fisionomia dell'autore e le sue tonalità. *Vessillo* e *auscultare* si commistionano a *crittografico* e al *nome della rosa* per antonomasia. La critica al capitalismo non si svolge per invettiva o polemica ma per magnificazione e liricizzazione parodiche che annichiliscono la dimensione umana, traslata ad elementi materialistici.

Un simile trattamento subisce anche la *Borsa* nell'omonimo componimento, di sapore mefistofelico e con atmosfere alla Fritz Lang. Il *Tempio di Piazza Affari* ha *mille canne* corrispondenti a *titoli quotati* che ha simultaneamente un duplice riverbero:

[...]

armonia delle sfere a Piazza Affari
- e il soffio della morte.
Il soffio della morte e della merce,
lungo la sterminata cordigliera di merda
che Sisifo va accumulando.

Mentre il tratto epigrammatico, sempre efficace, è caratterizzante, si può notare come i picchi di risentimento (si v. *Ah, la burocrazia*, lamento contro *le ore immolate al nulla* per essere *l'allegato* di se stessi) si manifestino soprattutto in coincidenza di spostamenti dell'io dalla propria soggettività esclusiva alla condivisione o immedesimazione in una collettività calpestata.

Anche nel caso appena riportato, la critica alla mercificazione passa attraverso la demistificazione e vanificazione di un exemplum mitologico. L'intreccio di richiami letterari, in particolare mitologici, si modula in modi sempre interessanti: si veda negli *Esteri* quello tra l'euro e la principessa Europa rapita da Zeus; tra la produzione di cellulosa di *Trois-Rivières* e il mito di Dafne che si trasforma *dopo fronda* in *pagina*; l'*anticiclone* di *Meteo* trasformato in un *Prometeo*. Magrelli contestualizza nel contemporaneo l'eredità di Ovidio, marcandone l'inattualità con ironica leggerezza. Egli conferma così la sua capacità di riutilizzo dei materiali letterari e dell'immaginario, senza sconfessare la fiducia in essi: anzi, l'accostamento a panorami inerti valorizza la vitalità della tradizione letteraria. Globalmente, la fusione di riferimenti letterari, filosofici, spirituali, in contesti sempre mobili, materialistici e tecnologizzati, attesta sapienza e talvolta anche autoironia, con un atteggiamento mai prevenuto. E' infatti da riconoscere una certa curiosità con cui l'autore si affaccia alle trasformazioni urbane e una disponibilità di ascolto nei confronti delle nuove generazioni e dei loro linguaggi.

Disturbi del sistema binario (2006) palesa sin dal titolo l'attenzione caratteristica di Magrelli al rapporto tra scrittura e neuroscienze. Egli stesso, in intervista²⁸, aggiunge che il titolo «indica come la mia riflessione si muova su un doppio fronte: quello domestico e quello del mondo, esterno». Tre infatti sono le sezioni che scandiscono la raccolta: le poesie civili di *Nella tribù*, quelle domestiche de *La volontà buona*, infine l'intersezione tra conflitto pubblico e privato nell'*Appendice* dedicata a *L'individuo anatra-lepre*. «I due punti di vista», prosegue l'autore riferendosi a quello interno e quello esterno alle nostre case, «tuttavia, s'incrociano, c'è sempre un passaggio» tra loro. Oltre ad indagare la radice del Male, si evidenzia la compenetrazione tra vita pubblica e domestica, tra storia privata e collettiva, sotto la compressione della comunicazione massmediatica e della globalizzazione. Emblematico uno dei primi testi:

²⁸ CANNILLO L., FANTATO G., *La biblioteca delle voci*, op.cit., pp. 89-96.

L'ombra

Domenica mattina
mi risveglia la voce
di mia figlia che gridando
dalla cucina chiede
a suo fratello
se davvero la Bomba,
quando scoppia,
lascia l'ombra
dell'uomo sopra il muro.
(Non di "un uomo":
"dell'uomo", dice). Lui
annuisce,
io mi giro dentro al letto.

Il riferimento va alla traccia che la decomposizione dei corpi da parte delle bombe atomiche lascia sulle pareti²⁹. Nel testo emergono le antitesi e gli stridori che connotano molti componimenti. La *lietezza della domenica mattina* accampata in prima istanza subisce subito il contraccolpo di un *risveglio*, delle *grida* e poi il motivo della *Bomba*. L'ambientazione tra la *cucina* e le camere da letto demistifica la loro funzione di guscio protettivo rispetto ai perturbamenti delle atrocità umane. A nulla vale anche la funzione genitoriale nella protezione della sensibilità dei figli. Si noti il silenzio del padre e l'amplificazione, interna alla parentesi, di un errore di espressione in considerazione universalistica.

Il primo testo apre la raccolta all'insegna di un neologismo eloquente: *la guace*, con cui l'autore ha inteso significare «la confusa mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca»³⁰ e che viene rappresentata nella seguente figura:

La guace

I.

Acqua salmastra, né dolce né salata,
bensì salata e dolce.
E' quanto accade quando i fiumi
della guerra e della pace
si gettano in un unico acquitrino,
in una stagnazione della vita
infestata di morte,
in una effervescenza della morte
inquinata di vita.

Dunque, già il testo incipitario è tutto intessuto di antitesi, avversative, chiasmi, ossimori, a marcare la compresenza degli opposti, della contraddizione. Nel complesso, tuttavia, la dizione è

²⁹ L'impronta dell'uomo di Hiroshima è dichiaratamente ripresa da G. FRENE ne *Il noto, il nuovo*, op. cit., Massa, 2011.

³⁰ V. MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, op. cit., p. 5.

più semplificata, meno ricercata stilisticamente, meno strutturata che in precedenza.

L'intera sezione è pervasa da un'amara intonazione politica che tende a ripiegare l'autore e la sua saggezza in una posizione prossima all'indolenza. L'impotenza della semplice constatazione è riscattata dall'invettiva. L'acrimonia nei confronti dello Stato, della legalità violata, di un Contratto reciso si esprime in forme barocche, involute. *T'amo, pio Stato* sviluppa una rappresentazione carnale dello Stato in antitesi al carattere astratto della sua presenza, a dileggio della materialità tangibilissima in cui esso si concreta nella burocrazia (*vidimazione, convenzioni, stipule, / sanzioni, registi, catasti*).

In alternativa, la rivalsa più efficace dell'autore si ha con l'uso fine dell'ironia, che dà corpo a scritture epigrammatiche di puntuale densità, che riprendono i *Giochi delle Didascalie*:

Indovinello (11, 8)

Un bel paio di guanti, ma fallati (o fatati?):
quello sinistro tende a rovesciarsi,
col dentro che va in fuori.
L'altro no.
E alla fine si resta con due destre

La soluzione dell'*Indovinello* è scritta a piè di pagina capovolta: *bipolarismo italiano*.

Su questo registro si svolgono i componimenti più sarcastici nei confronti della manipolazione degli spettatori-consumatori irretiti di fronte alla televisione paragonata a una *sirena catodica* che monopolizza l'attenzione nel solipsismo e nel narcisismo; ai turisti, assimilati a *pellegrini* laici o a *formichine del bello*, che alimentano il *pay per view*, il sistema di finanziamento dell'*economia del visibile*; ad alcuni aneddoti cronachistici come quello sulla scadenza delle ostie (facendo cozzare *Igiene e teodicea*) o la ricognizione di anatomia patologica sui resti di Francesco Petrarca.

Alcuni componimenti propongono dei correlativi tecnologici della situazione esistenziale dell'uomo: gli amori nella distanza vicina di internet; la frustrazione della cyclette; la scomposizione della voce in un nastro magnetico srotolato; l'ignoranza dei personal computer dalla cui scienza dipendiamo.

La raccolta non riesce ad essere omogenea, disturbata da continue interferenze del varietà del presente. S'innestano figure tragiche che alterano l'equilibrio dei toni. I *profughi* incolonnati ad abbandonare i loro nidi di *polvere, paglia, saliva, secrezioni, steli*; o i clandestini depositati lungo le rotte marittime come *briciole di Pollicino*, che però i pesci si mangiano: il testo a loro dedicato è in endecasillabi con una citazione dal *Turco in Italia* di Rossini in exergo, proprio per rimarcare la tragicità con una elegante, vuota retorica. Aleggia più palpabile, infatti, l'ineffabilità della giustizia divina e in generale si sente lo schianto dell'11 settembre 2001. L'*Uscita di sicurezza* è una probabilità di tenerezza che nei figli si incarna ma non si conferma, complicando il controverso

rapporto educativo.

Il rovello interiore riproduce quindi stridori più metallici:

Al sole del nemico

Noi maturiamo al sole dell'ingiustizia.
Al sole dell'ostilità, noi maturiamo.
Lievitiamo al calore dell'offesa,
perché l'offesa è l'alito da cui siamo sospinti
nella fornace dove deve compiersi
la panificazione della vita.
La spiga, gonfia, pesa, piega il debole stelo,
le messi piegano il capo al sole del nemico.

Il *noi* conferma un'appartenenza sempre più coinvolta ad una comunità con la quale si compatisce la sorte. Le ripetizioni (*maturiamo, offesa, sole*, la chiusa che riprende il titolo) conferisce un senso di ineluttabilità ai limiti della claustrofobia. L'immagine solare ribalta il senso consolidato di fecondità in un determinismo della crudeltà: il *sole* si fa *nemico* e la *fornace* quasi un forno crematorio. Il disincanto latente non si sbilancia e l'allegoria, graduale nella costruzione dell'immagine, si conclude senza asperità, con una constatazione di scacco.

L'*Appendice* costituisce l'ultima, più interessante parte. La premessa che in forma di dialogo introduce le poesie segnala «non tanto la scoperta del Male, quanto quella della sua *localizzazione*, rivelatasi molto più vicina del previsto»: Magrelli coglie infatti la concomitanza tra il delitto di Novi Ligure³¹ e la guerra in Medio Oriente. «Erika è il nostro Irak a domicilio», sancisce l'autore con un peculiare anagramma, attestando la prossimità del Male. I due eventi sono analoghi: in entrambi un «modello ispirato alla psicologia della percezione» si applica alla «sfera dell'etica». In questa sezione, infatti, Magrelli cerca in particolare «di rappresentare una specie nuova in cui è avvenuto una sorta di cortocircuito cognitivo», per cui vivono nella doppiezza di *essere colpevoli / rimanendo innocenti*, senza avvedersi dell'orrore compiuto. La specie viene soprannominata *individuo anatra-lepre*, prendendo il nome da un test percettivo mutuato dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein che pone di fronte a un disegno suscettibile di due interpretazioni: osservato da un verso rappresenta una lepre, dall'altro un'anatra. Di fronte all'ambivalenza della lettura, all'autore non resta che entrare *in una età del ferro, del silenzio* – e di fatto non ha più raccolto versi ma ha aperto una stagione di prosa.

³¹ Il 21 febbraio 2001 la sedicenne Erika, con la connivenza del fidanzatino Omar, uccise premeditadamente la madre e il fratello undicenne con un totale di 97 coltellate. L'eco mediatica è stata prolungata e, oltre alle discussioni dei vari talk show, l'episodio ha ispirato diversi cantautori. I due assassini sono usciti dal carcere nel 2011.

III.3 Fabio Pusterla

Nato a Mendrisio, nel Canton Ticino, nel 1957, è di cittadinanza svizzera e italiano di lingua. Si è laureato all'Università di Pavia, sotto il magistero di Maria Corti. E' traduttore, critico letterario e insegnante.

La poetica di Pusterla³², caratterizzata sin dall'inizio da un forte influsso espressionista (come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo) mitigato da venature più pacate di ascendenza lombarda (Giorgio Orelli e Vittorio Sereni), è andata sempre più avvicinandosi a una poesia dal forte contenuto civile, mentre l'esperienza di traduzione legata strettamente a Philippe Jaccottet lo ha portato a una sempre maggior attenzione agli oggetti del quotidiano, alle vite e cose dimenticate (cfr. *Le cose senza storia*), rafforzata probabilmente dalla provenienza geografica decentrata.

Nel 2007 gli è stato conferito il secondo più importante premio letterario svizzero, dopo il Gran Premio Schiller: il Prix Gottfried Keller. Nel 2009 ha vinto la sezione poesia del Premio Giuseppe Dessì.

La vena civile è più evidente dal volume *Folla sommersa* (Milano, Marco y Marcos, 2004), che raccoglie testi composti tra il 1999 e il 2003 ed usciti in plaquettes autonome, alcune delle quali dedicate a interlocutori come Maria Corti, Sergio Emery, Giorgio Snozzi.

Il titolo complessivo fa riferimento ad un componimento omonimo che, citando in exergo Todorov, contrappone la *cancellazione* alla *conservazione*, dalla cui *interazione* si distilla la *memoria*. La *folla sommersa* indica la massa relegata nell'*oblio*, dopo quella misura (80 anni) che secondo gli storici circoscrive l'immaginario collettivo. A questo popolo sepolto – in antitesi al *popolo futuro* di De Signoribus –, che *ci guarda in silenzio e ci attende*, il poeta risponde con la testimonianza.

Non si tratta di un'opera memorialistica, per quanto l'autore risulti punto da un senso vivo di responsabilità, che si può in parte attribuire al fatto di essere figlio di un reduce dalla campagna in Russia. Al padre il poeta allude nel testo *Folla sommersa* e anche in *Lettera da Nikolajevka*, in cui ricorda il massacro degli alpini nel '43. Nel secondo componimento, l'io scrivente confessa la *colpa* collettiva dell'*ignoranza*, rilanciando la *speranza* che la posterità possa *riscattare* la pesante *eredità*,

³² Ha pubblicato:

Concessione all'inverno, Bellinzona, Casagrande, 1985 (Premio Montale e Premio Schiller).

Bocksten, Milano, Marcos y Marcos, 1989.

Le cose senza storia, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Danza macabra, Fallopio, Lietocollelibri, 1995.

Isla persa, Locarno, Edizioni Il Salice, 1997.

Pietra sangue, Milano, Marcos y Marcos, 1999.

Folla sommersa, Milano, Marco y Marcos, 2004.

Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008, Torino, Einaudi, 2009.

Corpo stellare, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

capire ed essere diversa.

Se c'è stata una colpa, credo,
dico di noi fuscelli,
è stata l'ignoranza. Il non potere,
il non voler capire. Trascinati
da un vento troppo forte, e ogni domanda
era domanda d'ansia: ci bastava
un urlo di risposta, un po' di caldo.
Non solo allora, sempre, chi ne è uscito:
l'abitudine
a chinare la testa, o a rialzarla
solo in un moto d'ira rovinoso. Ma voi, adesso,
siete molto diversi? Te lo chiedo
davvero, te lo chiedo
sapendo già che non potrai rispondere,
che non vorrai rispondere temendo
di sbagliare, o di ferirmi
ancora. Ma è questa
l'unica nostra speranza, brucia e insiste
qui, sotto neve e fango, solo brace.
Altri capirono, forse, non noi: colpa e condanna,
ecco l'eredità. Questa manciata
di terra magra e povera, un passato
di fumo. Raccoglietelo nel palmo di una mano,
fate fiorire qualcosa di non guasto,
se può crescere ancora. Diffidate
d'ogni risposta. Con fiducia e sospetto
riscattateci. Capite anche per noi, se lo potete.

A parte l'attacco tra perplessità e correzioni – *credo; dico di* –, non c'è effettiva mimesi di un linguaggio povero come l'*ignoranza* sembra suggerire. Le frequenti ripetizioni hanno un impianto celebrale, giocate su antitesi, rettifiche, specificazioni concettualmente analitiche (*Il non potere, / il non volere; ogni domanda / era domanda d'ansia; te lo chiedo / davvero, te lo chiedo / sapendo già che non potrai rispondere*, ripreso subito in *che non vorrai rispondere*) e su effetti ritmici (*Se c'è stata [...] è stata*). Anche le frasi nominali così insistite riducono lo spontaneismo e la povertà linguistica a cui potrebbero alludere; conservano, in minor misura, un potenziale di reticenza e incapacità espressiva. Il nominalismo è di fatto uno stilema dell'autore, a cui egli ricorre con tatto impressionistico ed evocativo, alleggerendo il tessuto verbale.

Popolare è piuttosto l'analogia contadina coi *fuscelli*, per quanto letteraria nella scelta lessicale; il plurale collettivo – l'io parla sempre di un *noi* –; l'emotività istintiva (*trascinati, moto d'ira rovinoso*). La semplicità interiore (*ci bastava*) rinvia alla citazione in exergo di Nuto Revelli: *Sento urlare in tutti i dialetti, è un urlo solo*; e riprende l'epica alpina dell'unità fraterna.

Anche la struttura rivela il concepimento intellettualistico. La prima avversativa al v. 11 divide il componimento in due parti, in cui si contrappongono il *noi* al *voi*, *allora* all'*adesso*. Il reduce di

guerra nell'avvio dichiara il limite comune dell'*ignoranza*, che è tanto una mancanza originaria (*non potere*) quanto intenzionale (*non volere*) e quindi dolosa. Tanto più se si esprime in atteggiamenti di rassegnato appagamento (*ci bastava*) e di *abitudine* quiescente, la *colpa* è *condanna*, in endiadi allitterante.

La seconda parte è avviata da una domanda apparentemente retorica, in cui il padre, rivolgendosi con *tu* al figlio, lo investe della responsabilità di una generazione (*voi*). Tra l'uno e l'altro, non si trasmette solo l'*eredità* della *colpa* ma anche il cortocircuito tra impotenza e incapacità da una parte e assenza di volontà e determinazione dall'altra (*non potere / non volere*). Allo scrivente l'autore affida il compito di interpretare i propri sentimenti: il timore di *sbagliare*, aumentando la *colpa*, e soprattutto di *ferire ancora* il padre, a conferma del senso di responsabilità per il genitore che aleggia sulla raccolta e sulle intenzioni etiche espresse.

Essere *diversi*, non ripetere la *colpa* dei padri, *capire* è la *speranza* della *folla sommersa*, una *brace* che cova ossimoricamente sotto sotto la *neve* ed il *fango* e che brilla nella poesia. Interessante la matericità in cui trovano correlativo oggettivo le dimensioni del tempo: il *fumo* in cui si smaterializza il passato, la *terra magra e povera* del presente. Su questo sterile panorama, la *fioritura* ricorda alla lontana *La ginestra* e ne uguaglia il titanismo (non è un caso che il testo incipitario dell'intera raccolta s'intitoli *Rosa dei ghiacci*). La chiusa motiva anche la domanda precedente, il cui carattere interrogativo si accorda all'esortazione a *diffidare / d'ogni risposta*, d'ogni certezza. Ma lo scrivente non scivola nel nichilismo: *con fiducia e sospetto* è clausola che esula da preclusioni aprioristiche e sterili e affianca la cautela a sostegno dell'entusiasmo.

La conclusione invita ad una fecondità vitalistica, costruttiva e sobria, che si riverbera in tutta la raccolta. Il dovere di *capire* qui suggerito è perseguito entrando nello specifico di alcune circostanze attuali (dunque allontanandosi da tentazioni memorialistiche), affiancando all'analisi anche il *capire* come occorra reagire. La poesia diviene pertanto uno strumento di condivisione di tale ricerca etica non meramente personale.

Il volume si articola in 5 sezioni maggiori, più alcune corrispondenti a componimenti singoli. Le prime tre hanno un'unitarietà distinta, una compattezza formale più rifinita, un'intensità eloquente più cosciente; la seconda metà si nutre invece di occasioni più soggettive ed estemporanee. I titoli sono già in sé eloquenti. *Terra di nessuno* contiene componimenti dedicati a Gondo, paese al confine italo-svizzero cancellato da una tragica alluvione nel 2000. L'esperienza della fragilità umana, facilmente scalzabile da una marea di fango e reificabile al destino di *cose / tra cose*, assolutizza la circostanza ad emblema di una zona franca, sia storica (a cui rinvia l'immagine *cavalli / di frisia*) che esistenziale, dove *per tempeste e piovvaschi / si va come superstiti o fuggiaschi*.

In *Ipotesi sui castori* e *Sul fondo della provetta* componimenti civili si mescolano ad altre allegorie animali. I tempi - tra il 1999 e il 2003, si diceva - si definiscono precisi, specie seguendo le note dell'autore. L'arco temporale è dominato dal motivo ricorrente delle *macerie*. Si ricorda che le stagioni recano il sottotitolo di *Enduring freedom* e in *Due aironi* si comparano il volo *pacifico* dell'animale, orientato da un *dove* e un *perché*, a quelli *temibili* che recano *petrolifere* / *giustizie micidiali*. *Le prime fragole* narra una scena di vita domestica in cui l'allegria fanciullesca del figlio stride con la *notizie terribili* dalla radio che *dice della bambina schiacciata in un panzer a Gaza*. Il genitore comunica la scissione tra la propria presenza affettiva, protettiva, e la consapevolezza civica ed empatica dell'orrore. La famiglia Pusterla ha scelto di rinunciare alle *immagini* televisive per sottrarsi alla spettacolarizzazione della guerra e alla carnevalizzazione del potere (*Non vedremo le facce gravi dei potenti / le smorfie eroiche degli inviati speciali / le scene raccapriccianti di macelli e di fuoco*) a tutto vantaggio di un *immaginare* / *quel che si può immaginare*, ovvero *troppo poco* ma *più chiaro, più tremendo*, meno condizionato. Lo stesso *raccontare* solleva il sospetto di essere una forma compensatoria *per sentirvi più in pace: orrore, catastrofe, rovina, disastro* sono sinonimi di un'indicibilità rispettata soltanto dal silenzio.

L'autore espone la propria posizione politica rispetto alla cornice sia elvetica che italiana, senza una precisa cittadinanza identitaria. La diffusione di atteggiamenti destrorsi è sottolineata e biasimata spesso. In *Domenica intelvese* sono riprodotte le interiezioni, pure volgari, di un pizzaiolo locale contro gli immigrati, sullo sfondo dello spopolamento delle montagne. Ne *La cornacchia del nuovo anno* si parla di una *rabbia gelida che ha invaso la Svizzera: un paese / per molti versi splendido, e di vasta ricchezza*; l'autore dettaglia poi gli elementi di questa bellezza accostando con disinvoltura ironica *i parchi curati alla borghesia matura / e seria*, che si dimostra tale perché annulla o ingloba l'opposizione (*non c'è più neanche bisogno / di comunisti da odiare*). L'ombra del *ventennio* si allunga sul presente tanto più quando *un giorno / ne sale un altro e grida / un gioco, / uno scherzetto innocuo*, ridicolizzando e sminuendo il passato di *sangue, fosse, forche*.

La presenza di immigrati in porti in cui scendono *clandestini* fissati nella *smorfia d'asfissia*; disadattati in contesti in cui aumentano le violenze famigliari. In *Testimonianza* è interessante il processo di spostamento del punto di vista dal distacco parzialmente oggettivo dei media a quello soggettivo con mimesi del parlato: «*Che cosa ho io fatto / che cosa ho io fatto di mia vita? / Non è uomo, quello, un animale*»³³.

Gli episodi di cronaca sembrano rafforzare la percezione della *frana* storica. Ma tutti i componimenti brillano di chiaroscuri: accanto alla percezione disincantata del reale, si riafferma di

³³ cfr. Annovi *infra*.

volta in volta la determinazione resistenziale. Perciò, al leitmotiv delle *macerie* fa da pendant l'evidenza di ciò che *resta*. Si veda uno dei primi testi, *Nella vigna di Renzo*, che cita la situazione conclusiva del romanzo manzoniano, rovesciando, con una sintesi sulla scorta di Raimondi, le parole fiduciose di Lucia: «Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto» si ribalta in *il rovo era per tutto*.

Eppure si doveva camminare,
voltare la faccia, scordare i divelti filari.
Pensare altra la meta, e più importante:
sebbene, nonostante.

Le avversative subiscono addirittura una sostantivizzazione: non hanno un ruolo meramente connettivo, bensì costituiscono il nucleo del discorso. Le svolte, i superamenti degli scacchi, un pensiero creativo di alternative e futuri sono presentati come un *dovere*.

Altrove³⁴ la domanda *A che scopo?* non trova risposta logica ma un'indicazione comportamentale, plasmata su esempi materiali:

Come le fragili piramidi di sasso
erette da qualcuno sulle montagne, dove i sentieri
sbucano finalmente a un pianoro,
a un passo, a una piccola cima. *A che scopo?*
Non chiederlo; sasso dopo sasso
costruisci anche tu quel che non serve
a nulla e a nessuno, ma è.
[...]

C'è una costruttività che non si giustifica con un immediato utilitarismo ma si pone dalla parte dell'essere, dell'*insistere* e non desistere anche *in una lotta assurda, in una sfida / ormai priva di senso*.

La natura in questo senso è maestra, soprattutto il mondo vegetale: la *pianta pilota* che resiste al *diserbo*, le *piccole spighe*, le *spore inermi* che germogliano nel silenzio, ai margini, nella ripetizione delle stagioni e come *brevi sorrisi* hanno capacità di presa *su scarpate e voragini*. Di stampo leggermente diverso è il bestiario: mosche, cinghiali, bovini, salamandre, aspidi... persino drosofile mutanti da laboratorio che guardano alle originali con invidia per la libertà. Gli animali sono *miti, timidi*, appartengono ad una natura esterefatta, a cui l'autore tende ad aderire con tentazioni paniche e sensibilità impressionistica. Restano comunque oggetto di osservazione, non tanto di immedesimazione come avverrà successivamente. Qui il *pensiero animale* risulta ancora *incomprensibile*, indicibile, per quanto in alcuni tratti rassomigli quello di *un uomo / che guarda in faccia la sua piena solitudine*.

Dal punto di vista formale, la raccolta assorbe i colpi della storia con modalità

³⁴ Come le fragili piramidi di sasso, p. 31.

espressionistiche. *Aculei e spine / che ferivano gli occhi* consolidano la percezione soggettiva del male, che tuttavia è stemperata da alcune scelte lessicali marcatamente letterarie: *afrore, livore, divelti filari, umettarsi, angariare, smorire*. Colloquialismi più prosaici non mancano, ma tendono ad essere ricondotti ad una griglia di referenti letterari. Come l'inserito dialettale *renovada in di to vacch!*, citazione di Delio Tessa da *Poesia della Olga*. Sensibile la presenza di termini scientifici: *geodi, mesozoici, algometrie*.

Di espressionismo si può parlare in particolare rilevando l'insistenza sullo stile nominale, che traduce un'afasia disarmata, al tempo stesso oggettivandone i fattori:

Dietro, altri quattro, attorcigliati. Impianto
difettoso, fuga di gas, clandestini.
Forze di polizia.³⁵

Alcune clausole nominali ricorrono come un vero e proprio stilema: *come un silenzio improvviso e poi l'urlo, / uno sfacelo; Saracinesca, e cade su qualcosa / cenere fredda*³⁶. In questi casi, l'autore rende una situazione iniziale nominando un elemento dell'ambiente e la congiunzione ne sancisce il cambiamento repentino, talmente brusco da elidere di frequente i verbi. Altra valutazione si potrebbe fare per l'esempio seguente: *Lago del Dosso, e nell'ambra dei Prati / l'airone osserva*. Il ritmo più disteso, l'euritmia fonetica, la chiarezza d'immagini induce a parlare più di impressionismo. Che è l'altra marca stilistica che si intreccia ed alterna, specie nei componimenti più naturalistici. Il nominalismo qui agisce per tocchi macchiaioli, tratteggia presenze vaghe, dallo spessore non statuario perché tutto da carpire in quel processo di comprensione a cui invita la poesia stessa. Di leggiadria è anche portatore uno dei *Due aironi*, che subisce una metamorfosi iconica in *goccia, macchia, alone*, con un processo di sublimazione. E in assenza di verbi, talvolta si aprono inarcature vocative alla maniera di Zanzotto³⁷. Il rischio di tale tecnica è la caduta nell'elencazione prolungata.

Più che metafore, ricorrono analogie sintetiche, correlativi oggettivi (splendido: *Sulle spalle / un fascio di improbabili speranze*), metonimie (*nell'ambra dei prati*), sinestesie (*acqua sbadata*) che alleggeriscono il tessuto verbale e fecondano l'immaginario di metamorfismi.

Il ritmo segue questo snodarsi tra figure e allegoriche allusioni, in un continuum piano e amalgamato da enjambement primari: tra aggettivo e sostantivo (*feroce / forza, timidi / belati, viandanti / perduti*) o tra soggetto e verbo (*sono passati / stivali e carri*). Non c'è una strutturazione metrica marcata. I casi più evidenti sono indicati nel titolo, ovvero *Sesta rima dello schiavo prigioniero* in cui l'autore riproduce una tradizionale sestina a retrogradatio cruciata ma a verso libero.

³⁵ F. PUSTERLA, *Folla sommersa*, op. cit., p. 67.

³⁶ Ivi, p. 40.

³⁷ cfr. *Terra di nessuno*, p. 22.

Le parole rima sono *fratelli* (con un che di ungarettiano), *uguaglianza*, *cella*, *ordinanza*, *bandiere*, *nere*. Già dalla lista si può intuire che la composizione risulta un po' ingessata, nonostante alcuni guizzi felici, come l'antitesi *cravatte colorate e sorti nere*; oppure l'accostamento omologante *fosse comuni, bordelli, tane nere*

Interessanti anche le *Terzine a un liceale annoiato*, in cui il professore cerca di convertire lo studente all'interesse letterario proprio attraverso forme tradizionali, alludendo – con modalità un po' partenalistiche – alla fortuna di stare nel versante favorito delle disuguaglianze sociali.

Tra il 2004 e il 2010 ci sono numerose riedizioni che attestano la fortuna dell'autore e una raccolta di poesie scelte uscita nella collana bianca dell'Einaudi. Il titolo più originale è *Corpo stellare* (Marcos y Marcos, Milano, 2010), un'ampia raccolta che sostiene ed afferma l'etica della lirica. Si apre all'insegna di citazioni (alla giapponese Yosano Akiko) ed omaggi (al patriarcato poetico Jaccottet, Celan, Mandel'stam) ma se di intertestualità si è alla ricerca, non emergeranno evidenti calchi, bensì una convergenza di prospettive. Così si allineano stature morali affini, disegnando un orizzonte di *stlanik* (pini siberiani): *Il pino prostrato si rialza, / segna nel gelo la via del primo fiore. / Annuncia frutti, torrenti*. Non si tratta di un emblema soltanto della poesia ma di una condotta esistenziale di cui essa si fa testimone; e lo integra un'altra figura complementare, l'armadillo, animale scavatore che procede controcorrente. Come ha dichiarato l'autore in intervista³⁸, «il fatto di andare controcorrente e allo stesso tempo essere inermi è qualcosa di diverso dalla vecchia idea della ribellione armata».

La prospettiva storica da cui muove Pusterla è pessimista, disincantata e delusa, eppure in questo scacco si rinvigorisce la forza del poeta di preparare *epoche in cui la speranza / non è del tutto impossibile*. Eppure i miei passi vaghi / vanno da qualche parte, queste tane che scavo / serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna. L'autore ci infila dunque nei suoi testi come in cunicoli scavati tra le radici della realtà quotidiana, sia urbana che naturale.

Il punto di vista più frequentemente adottato è quello degli animali, esseri colti icasticamente ed allegorici della situazione umana: i cani *così tristemente simili a noi nella loro afflizione*; il toro *che accetta la fine, scompare*; e poi maiali, scoiattoli, volpi e via dicendo. Nel corso della raccolta, lo spostamento dall'antropocentrismo diventa più familiare e si converte in capacità di immedesimazione per il lettore stesso. Gli animali ci guardano ed è dalla loro altezza che i testi ci riflettono, riflettono il nostro consorzio, in un'operazione ben diversa dalla ricostruzione di un bestiario animalista³⁹. Rappresentano essenzialmente il punto di osservazione dei soggiogati, dei

³⁸ L. CANNILLO, G. FANTATO, *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Città di Castello, Ed. Joker, 2006.

³⁹ cfr. Giorgio Orelli, dedicatario di *Lettura a Basilea* in *Folla sommersa*.

vinti e, più latamente, di una moltitudine impotente e succube. Incisiva è l'immagine dei *maiali deportati* al macello⁴⁰, che rimanda alle deportazioni naziste e alle carovane di immigrati nel deserto: *cantiamo / la nostra bellezza negata / nella gloria del male che ci è dato / nel silenzio del colpo che ci è inferto*.

La potenza di queste parole deriva dai contrasti messi in scena con tocchi rapidi e sintetici: la vitalità e la morte, la bellezza e la sua vanificazione, la beozia del male, il rumore del colpo e il silenzio omertoso steso subito dopo. Essere vittime senza vittimismo, con rassegnazione pacata e consapevolezza dell'ingiustizia: questo ci insegna la compostezza degli animali.

Per “vinti” dunque non si intenda soltanto gli sconfitti e i caduti della Storia ma anche i *molti di cui non rimane memoria né nome*, la moltitudine anonima e prigioniera delle dinamiche sociali e di potere. La prospettiva emerge evidente nella carrellata che riproduce il Museo di Storia Naturale di Parigi: una galleria in cui si cristallizza, imbalsamata, la sopraffazione dell'uomo – *sovrano feroce* – e in generale la legge del più forte che tutto domina, con sovrana noncuranza. Il trattamento esula dai toni macabri perché sfrutta l'occasione di allargare la riflessione alle responsabilità dei vivi e dei sopravvissuti, sia rispetto alle uccisioni (il boia ignora che le vittime sono vive) che al silenzio che le hanno seguite: *la colpa / ha cancellato se stessa cancellando / l'oggetto della propria violenza*. Contro questo muro, si innalza la poesia a portavoce.

Una visione dunque pessimistica della Storia, intesa come (in)civile svolgimento delle vicende umane. *Scendendo nella vallata* descrive un paesaggio *diroccato*, in cui *macchie di casa* annunciano *la fatica dell'attraversamento*, il *passaggio / da libertà a comune giustizia, sempre ardua, / luce sporca condivisa*. Persino i cani rimpiangono la *libertà / rinunciata per una rischiosa alleanza* con il genere umano. Perché di esso la Storia assorbe e restituisce l'altalena di umori, la compresenza di istinto e ragione.

Sembra dunque non ci sia molta simpatia nei confronti del consorzio civile. *Lui è lui, io forse io, nessuno è noi* è un verso sintetico che rievoca lo sguardo di Baudelaire su un passante e in parte «l'inferno sono gli altri» di Sartre. In ultima analisi l'atomismo solitario sembra restare un dato ambientale:

Sul tram: deserti quartieri, freddi di città,
solitudini che in un punto si sfiorano brevi
un sussulto un istante una spalla, questione di un attimo –
e dopo le scuse di rito un sorriso
poi il nulla.

Si noti la tendenza nominalistica che oggettiva gli elementi descrittivi e nel ritmo della scansione crea narrazione. La scrittura di Pusterla, in questa particolare raccolta più di altre, si

⁴⁰ cfr. IVANO FERRARI, *Macello*, Torino, Einaudi, 2004.

alimenta di giustapposizioni d'immagini e concetti, come se dall'incastro delle tessere del mosaico cosmico potesse delinearsi il quadro del reale più obiettivamente, senza interventi autoriali.

L'impegno civile di questa raccolta è più esplicito di altre, con riferimenti raramente così esposti se non nel volume d'esordio *Concessione all'inverno* (1985). Non si tratta semplicemente di rivendicare il diritto di parola a chi è stato sopraffatto o di spezzare l'omertà della *voce che tace lo sguardo / che sa ma non dice*. Con toni pasoliniani, Pusterla dichiara:

è un dovere
guardare in faccia il potere,
dire: so,
credo a quello che vedo,
vedo perché non credo,
faccio un passo di danza,
getto la mascherina,
dico no.

Ma a differenza di Pasolini c'è un'inclinazione ad un dettato più aggraziato, che fa proprio della precisione, dell'eleganza, della compostezza la misura della propria resistenza.

La denuncia entra nel concreto quando affiora la nostalgia di *Marmorea*, un piccolo villaggio svizzero sommerso a metà del secolo scorso, nella costruzione dell'omonimo bacino artificiale, un *lago non voluto*. Gli abitanti furono convinti ad abbandonare case e terreni in cambio di un risarcimento finanziario; le tombe furono traslate e il campanile della chiesetta abbattuto perché non spuntasse dalla superficie dell'acqua, *come una corruzione o una vergogna*. Una *verità / sepolta da metri cubi d'acqua e di furto* in ossequio al *potere che comanda, famelico, da sempre; e noi come sempre ubbidiamo*. Gli sfollamenti massicci per la diga delle Tre Gole sul fiume Chang Jang non sono così lontani, risalgono al 2006.

Dallo stesso anno provengono le *Cartoline d'Italia* e specificatamente dall'*Aprile 2006*, ovvero in occasione delle elezioni che videro la sconfitta del governo Berlusconi grazie a poche migliaia di voti provenienti dagli italiani all'estero: *arriva dall'estero, / sui giorni italiani umiliati, / un po' di civile decenza, la nemesi degli emigrati*. La posizione politica si esplicita ulteriormente nella dedica di un testo agli *Amici di maggioranza*, che – *con intenzioni ottime sempre ottime ragioni* – *propongono modelli positivi, guarigioni*, risolte tuttavia in *velate minacce: alzare qualche sipario di fitta paura, / qualche implicito giudizio, consigli democratici affettuosi*. Non c'è un giudizio acrimonioso come in altre scritture, semmai un tono sornione che non risparmia la critica; le buone intenzioni non sono accolte come pezza giustificativa ma ridimensionano la portata delle scelte e le riconducono a meccanismi di autoconservazione istintiva. La chiusa rende più icastico e incisivo la logica che li muove, con un'associazione puramente nominalistica di idee: *Maggioranza, biologie, luci artificiali soffuse*; la *biologia* mantiene ed è mantenuta in ambienti ovattati.

Il tema delle discrasie sociali è accennato con tocchi definiti. La poesia *per un operaio precipitato* porta in scena un'ombra cinese svanita in una città bomboniera. Le stazioni (*Milano centrale* o *Gare Cornavin*), in un concerto / variopinto di laptop cellulari amazzonici pagers, / pellicce di finto lupo e montoni da indossare, parka, accolgono vite in transito, tra cui quelle di mendicanti e migranti. La presenza degli stranieri aleggia ancor oggi *aliena*, persino nella patria della neutralità e dei rifugiati. L'assimilazione del razzismo si palesa in una battuta secca dei compagni di gioco del figlioletto:

Ma sei straniero, dicono, non sai
neanche come si gioca? E il loro dubbio
tecnico, non linguistico,
pare a me atroce.

Atroce forse quanto il titolo del videogame, *Pandora*, che ribalta e cancella la memoria mitologica.

Più in generale, Pusterla scrive al termine di un *secolo atroce*, sull'orlo di un'Europa che cade. In una realtà in cui *pareva ci fosse posto per tutti* e che invece miete vittime sacrificali di un *prezzo / che nessuno dichiara e tutti pagano*, non viene meno l'attestazione di fiducia che *il fango / premia ancora il destino sublime dei caduti / per il bene comune*, per quanto questi poi possano tramutarsi in *caramelle d'ossa* di poco valore.

La responsabilità paterna in alcuni tratti sembra accentua quella civile. E' il caso delle *Lettere da Babel*, che prendono spunto da un *sogno orribile* del figlio:

[...] In TV
ci vedevi morire sepolti tra macerie,
ed era lunga la scena, interminabile,
ripetuta più volte: il grande crollo della torre di
Babele, e noi là sotto, bianca polvere mediatica.

Il passo esemplifica come ansie sociali consolidate trovino al tempo stesso una fonte di alimentazione e un mezzo di espressione attraverso i media. La televisione entra nell'inconscio collettivo, in particolare infantile; condiziona le forme dell'immaginazione (una *scena interminabile, ripetuta*), contamina la memoria visiva (*il grande crollo della torre* e la *bianca polvere* sono l'icona più divulgata delle Twin Towers).

Il testo prosegue poi riprendendo il motivo delle *macerie* e cercando forme di consolidamento:

siamo qui davvero, io e tua madre,
e ci teniamo per mano in mezzo a tutte
queste macerie
di una cosa che non è crollata ancora, ma vacilla
e forse un giorno crollerà.
Chiamala Europa, o mondo,
o solo un altro sogno; e forse è l'ombra
di un secolo e di un vuoto

che abbiamo visto e sperato di cancellare con la gioia.

La sconfitta della *speranza collettiva* è un *punto di partenza*, non di arrivo: innesca il *dovere di memoria e di speranza* e il *diritto-dovere alla felicità sempre negata, sempre / da costruire*. La composizione dei testi è compresa tra il 2003 e il 2009. Alcuni portano tracce esplicite delle macerie jugoslave e la memoria della *vergogna* da non ripetere. Altri semplicemente la traccia dei tempi. Come lo scatto che fotografa un'autostrada intasata, trasformata in un' *improvvisata piazza*:

Eccoci qua, prigionie di noi stessi,
privi di scelta, stretta fra attesa e sospetto,
chiusi al viaggio e sordi alla vergogna.

Di questo sadismo si fa beffa un *pendolino per Bologna* e l'(auto)ironia stempera il senso di impotenza del destino umano. L'aspetto più sorprendente dell'autore è difatti la capacità di rilanciare uno sguardo ottimistico al percorso umano, con un richiamo etico stemperato nel rigore da un tono comprensivo e generoso:

qualcosa spinge avanti, che promette:
un respiro profondo vi chiama, e chiede impegno, coraggio,
chiede amore e pazienza.

C'è la fiducia in una *vita più grande di noi / che ci ospita mite*. Si inseriscono perciò con disinvoltura alcune liriche contemplative che attestano l'*ansia di sapere // quello che accade là sotto la smorfia del fiore*.

La raccolta, come già detto, vive di lampi epigrammatici, di apposizioni epifaniche. Tranne per alcuni brani, la discorsività del tessuto verbale sancisce definitivamente il ritiro dalla più interessante ricerca espressionista che aveva caratterizzato il primo Pusterla; un modo che ancora riesce quando lo spostamento del punto di vista è radicale, come nel caso degli animali⁴¹. Ne trae vantaggio una maggior ironia, anche linguistica, e bonarietà, che tuttavia non concede sconti.

La qualità poetica si misura prevalentemente nella purezza dell'osservazione e nella precisione rapida della descrizione. Non c'è molta elaborazione stilistica, anzi, si direbbe che i tentavi in questo senso marchino cadute di stile: si vedano i frequenti, troppo facili ossimori (es. *radice sradicata*) o qualche accento elegiaco (*sbucciavano povere arance*).

⁴¹ cfr.: *nel balletto a mezz'aria di uncini / brani e cartilagini / ganci // dove i colori esplodono e le arterie / tranciate si disseccano / vuote // nel grido del corpo lacerato / nel silenzio della carne e della merce / nella luce di una lama / quanto di noi / e poi quanto si è impigliato.*

III.4 Eugenio De Signoribus

Distante dall'esordio a proprie spese nel 1989, Eugenio De Signoribus ha trovato un posto tra gli Elefanti della Garzanti (*Poesie. 1976-2007*, Milano, 2008) – suo malgrado, si direbbe: lo contraddistingue la scelta di un'esistenza appartata a Cupra Marittima, sulla costa adriatica marchigiana, dov'è nato nel 1947. Tuttavia si è impegnato nella fondazione e redazione delle riviste «Marka», «Hortus», «Istmi» e «Quaderni della Luna». Oltre a svariate pubblicazioni e traduzioni su riviste e antologie italiane e straniere, numerosi si contano i riconoscimenti: questa stessa complessiva opera ha vinto nel 2008 sia la sezione speciale “Lettere ad Arti” del Premio Volponi, che il Premio Viareggio-Rèpaci.

Il tomo riunisce cinque pubblicazioni e un ristretto gruppo di inediti, la bibliografia essenziale e una ricca e preziosa antologia critica. Dalla varietà di quest'ultima (che tra le altre raccoglie le firme di Giudici e Bandini, Zucco e Zublena, Cortellessa e Zinato) si misura l'accogliente e piuttosto precoce acclamazione dell'erede della linea “civile” della poesia italiana, tracciata da predecessori come Rebora, Fortini, Caproni e Volponi.

Ripercorrendo trent'anni di esercizio poetico è possibile individuare le linee di continuità e di evoluzione che legano le singole raccolte. Il percorso estende il raggio dello sguardo autoriale dall'intimità individuale e domestica allo scenario sociale, con analoghi strumenti di analisi e critica demistificanti. In principio il soggetto esplora il malessere annidato nell'animo e in *case perdute* (titolo della prima raccolta), alle prese con dinamiche relazionali (tra cui la paternità) come pure con le cronache e le ideologie degli anni Settanta. Via via la voce lirica tende a dissolversi in un coro plurale oppure a prestarsi ad interessanti drammatizzazioni di terzi attori. I dati storici ed autobiografici emergono solo in filigrana: *la civile fortezza occidentale* è infatti vista reggersi su presupposti bellicistici atemporalmente attivi anche in cosiddetti tempi di pace. I connotati del mondo capitalistico sono disseminati nel più vasto quadro poetico, iscritto in una cornice violenta e assurda: *cupi gladiatori, fingitori, portatori d'orpelli, pregatori-predatori*, caratteri deformi personificano le idiosincrasie contemporanee, pubbliche e private, sotto i riflettori della comicità o della pietas e corrodono progressivamente l'innata vena ironica nel poeta. Si affacciano anche cadaveri, soldati, vittime veicolati dai mass media senza soluzione di continuità storica, tranne per il fenomeno migratorio. Tra realtà e *fiction* il confine è presto reso labile e si rileva *ante litteram* la compensazione affettiva, familiarizzante dello schermo televisivo; nello stesso si stampano *comuni fosse, calce fumante, mine e micce, trappole mortali* che riconfigurano una nuova geografia del quotidiano alla cui indifferente assuefazione la scrittura poetica oppone una *forza inerme* nell'atto stesso di fissarne il contesto. Centrale in quest'ottica sono *Istmi e chiuse* (titolo della raccolta intermedia del 1996), emblemi del pensiero critico contro cui si frange l'impeto dell'acqua (altro

leitmotiv che investe di simbolismo una costante autobiografica).

Come le coordinate temporali, anche la dimensione fisica, più definita in principio, si smaterializza. I luoghi si astraggono ad un'estensione mentale (come l'*agone*, uno dei motivi intratestuali che ora si può rilevare a più alta occorrenza) e le figure che la attraversano tramutano in illuminazioni riflessive. La narratività, secondo Spagnoletti, è «strozzata nel nascere»: «elementi figurativi differenti, descrivono una situazione, non uno sviluppo», in cui si giustappongono «tanti frammenti visivi, dettagli di scena» con una disposizione incline all'onirico. Ad un accostamento non gerarchizzato concorrono i puntini di sospensione che sfumano il disegno perché immagini e scene si caricano di valore simbolico.

Ne deriva una scrittura dominata sul piano semantico, linguistico e rappresentativo, dalle figure del paradosso, dell'ossimoro, di alternative nettamente antitetiche: la compresenza estremizzata di opposti si dà come condizioni abitativa del postmoderno ma ciò che pesa lo scarto tra il carisma di De Signoribus e ad altre personalità è una presa di posizione che già la rappresentazione grottesca, spesso espressionistica, demarca, e l'affermazione di pochi, fondamentali sentimenti primari, più che di razionali convinzioni. La ricerca poetica si è mossa dall'allusione ad una significazione non immediatamente padroneggiata, superiore rispetto alle occasioni compositive; nel tempo, ha focalizzato una forza oppositiva nella solidarietà civica, fondata soprattutto sulla compassione e sull'affratellamento di fronte al *nulla*, in accordo con la memoria leopardiana. Parimenti, un sentimento deistico, allusivo alla pienezza di un Essere e di un esserci, ha colmato la prospettiva laica di partenza.

Altra cifra stilistica costante è quella «lingua strana o straniera», come è stata definita, che assume un valore esorbitante da sperimentalismi postavanguardistici: l'intreccio di lemmi colloquiali e aulici, di neologismi di ascendenza dantesca e di inedite giunture di termini usuali preme non ad un mero effetto straniante ma, più veementemente, verso la demistificazione di formule trite e la ridefinizione dei significati. A ciò contribuisce il ricorso a figure etimologiche o poliptoti che determinano slittamenti di un senso spesso parodistico e parodizzato.

Come rileva Cortellessa, ne deriva che «soluzioni stilistiche patentemente "artificiali" veicolino l'unica forma di poesia *civile* oggi concepibile». La giuria del Premio Viareggio ha riconosciuto che «il lucido e risentito dettato smaschera e denuncia, attraverso ultimative figurazioni, i lineamenti cupi di quella che viene detta *la sghemba orrenda faccia del mondo*». L'astrazione, però, oltrepassa frequentemente la soglia dell'ermetismo, specie nella raccolta *Principio del giorno*. Di conseguenza, non sempre il significato si schiude agilmente, anzi, l'accesso è spesso ostacolato e il destinatario di un messaggio impegnato è un «popolo a venire» troppo lontano dalla comunità concreta. A nostro avviso, risultati eloquenti erano stati conseguiti già nella fase d'esordio, più

aderente a referenti individuabili; a seguire si ritrova un'autorialità di forte impatto in pointes epigrammatiche e in accostamenti fulminanti, la cui concentrazione non sminuisce la carica divergente, bensì, coadiuvata anche da un uso timbrico melodico, è capace di rivolgerla incisivamente ad una coscienza collettiva meno elitaria.

Una riflessione di riguardo merita l'aspetto metrico: forme tradizionali in sezioni circoscritte (tra cui ariette metastasiane, distici, brevi poemetti; settenari, ottonari e versi composti) si alternano ad altre metricamente irregolari ma ordinate da cadenze fonetiche (sistemi rimici variabili ma marcati anche da rime al mezzo, allitterazioni e paranomasie) e toniche. Sono queste, inoltre, che in luogo di pause ferme sostituiscono la punteggiatura, latitante sin dagli esordi e pressoché limitata all'uso insistito della sospensione reticente. Infine, la dominanza di un endecasillabo ipermetro sembra privilegiare l'adesione ad un'unità ritmica naturale e perciò approssimativa, rispetto alla quale concetti desunti dalla metrica costituita non risultano più pertinenti. In termini lirici: *di scarto in scarto il male si dilata / e il tempo musicale gli s'inciampa*.

IV.1 La generazione decisiva

A prefazione de *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli anni Settanta*¹, Giuliano Ladolfi distingue tre tipologie di generazioni rifacendosi a Ortega y Gasset: quella *cumulativa*, che porta a compimento processi maturati in precedenza, e che in poesia riconosce nei poeti affermatasi tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta; quella *polemica*, che trova nella polemica la propria ragion d'essere e viene identificata nelle varie post-avanguardie, dal Gruppo 63 al Gruppo 93; quella infine *decisiva*, che potrebbe imprimere una configurazione nuova alla poesia italiana. Questi concetti sono ripresi e confermati a distanza di dodici anni rispetto alla postfazione dello stesso autore ad un'antologia speculare, *Poeti nati negli anni Ottanta* a cura di Matteo Fantuzzi², edita dalla medesima rivista e casa editrice l'«Atelier» in un'operazione di continuità di critica e scouting.

In entrambi i casi è evidente come il concetto di “generazione”, o più propriamente la misura della decade, sia uno strumento funzionale al vaglio di una moltitudine variegata di proposte e che non miri in sé a scandire periodizzazioni nette. Con simile criterio anagrafico si escludono dunque poeti più maturi esordienti “in ritardo”, compresi invece tra i *Poeti degli Anni Zero* di Vincenzo Ostuni³, dove la scelta si affida a criteri di preselezione e riconoscimento editoriale. L'assortimento di «Atelier», per quanto ampio, si restringe alle collaborazioni della propria rivista.

Fatte queste premesse, la considerazione di Ladolfi non è peregrina. Diverse osservazioni inducono a riporre sui nati dopo il '70 aspettative di rifondazione del genere – che tuttavia più spesso sono disattese. La data storica del 1989 è un crinale culturale che potrebbe – sotto verifica – tramutarsi in discriminante estetica.

In quell'intorno alcuni eventi della politica interna ed internazionale hanno ridefinito sentimenti di appartenenza e modalità di partecipazione alla vita pubblica: il crollo del muro di Berlino e a seguire l'avvio delle indagini di Tangentopoli hanno riconfigurato il panorama partitico italiano,

¹ *Antologia di poeti nati negli anni Settanta*, Borgomanero, Ladolfi, 1999. Vi sono inseriti: Gian Maria Annovi, Elisa Biagini, Simone Cattaneo, Igor De Marchi, Gabriel Del Sarto, Sebastiano Gatto, Riccardo Ielmini, Daniele Mencarelli, Daniele Piccini, Andrea Ponso, Laura Pugno, Flavio Santi, Flavio Simonelli, Andrea Temporelli, Isacco Turina, Giovanni Turra, Fabio Vallieri.

² *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta* a cura di Matteo Fantuzzi, Borgomanero, Ladolfi, 2011. Antologizza Dina Basso, Marco Bini, Carlo Carabba, Giuseppe Carracchia, Tommaso Di Dio, Francesco Iannone, Domenico Ingenito, Franca Mancinelli, Lorenzo Mari, Davide Nota, Anna Ruotolo, Giulia Rusconi, Sarah Tardino, Francesco Terzago, Matteo Zattoni.

³ *Poeti degli Anni Zero*, numero monografico a cura di Vincenzo Ostuni, «L'Illuminista», n. 30, a. X, Roma, 2010. Vi sono presentati in ordine alfabetico: Gian Maria Annovi (1978), Elisa Biagini (1970), Gherardo Bortolotti (1972), Maria Grazia Calandrone (1964), Giovanna Frene (1968), Marco Giovenale (1969), Andrea Inglese (1967), Giulio Marzaioli (1972), Laura Pugno (1970), Lidia Riviello (1973), Massimo Sannelli (1973), Sara Ventroni (1974), Michele Zaffarano (1970).

ponendo fine a formazioni storiche (Pci, Psi, Dc) e stimolandone altre; la Seconda Repubblica Italiana è sorta in concomitanza con la fondazione dell'Unione Europea, su orizzonti tuttavia offuscati dalla guerra risorgente, in Jugoslavia prima e nel Golfo Persico poi, e da nuove povertà, in parte evidenziate dalle ondate migratorie, in parte dalla crisi del modello economico italiano della piccola e media impresa. L'89 è anche la data ufficiale di battesimo di Internet, che insieme alla telefonia mobile ha aperto una nuova era per la comunicazione, l'informazione, le relazioni interpersonali e la tecnologia in generale ha esteso in modo esponenziale le sue applicazioni alla quotidianità.

Nel 1989 Gian Maria Annovi e Adriano Padua avevano 11 anni, Sara Ventroni 15, Elisa Biagini 19, Giulia Rusconi 5. Senza scendere nelle specifiche estrazioni geografiche – essere nati e cresciuti nell'area veneto-friulana non è la stessa cosa che aver avuto Roma per culla –, gli esponenti di queste due generazioni (anni Settanta e Ottanta) sono davvero i primi ad appartenere forse ad un'altra era. Così come sociologicamente si distinguono i “nativi digitali” dagli “immigrati digitali” o dai “tardivi” stessi⁴. Si può ben dire, infatti, che sullo scorcio del secolo la civiltà occidentale ha subito una mutazione radicale, rispetto alla quale il termine “globalizzazione” risulta riduttivo; sullo sfondo di questa, l'Italia stessa ha probabilmente concluso una parabola avviatasi nel secondo dopoguerra, procedendo a liquidare identità sociali, economiche e politiche obsolete. La difficoltà di affermare idee politiche alternative, il fallimento delle aggregazioni professionali se non come corporativismo, la riformulazione del concetto di famiglia e di nazione, l'inaffidabilità del libero mercato e della finanza creativa, la precarietà ed arbitrarietà della pace, il vilipendio dei beni comuni hanno fatto cadere le illusioni progressiste e le áncore ideologiche, senza iniettare componenti sostitutive. Chi è nato o cresciuto dopo l'89 non vive la disillusione (propria ad esempio di chi aveva vissuto la Resistenza o gli anni del benessere) ma sperimenta direttamente l'impotenza e la frustrazione di ereditare un assetto precostituito e refrattario.

Un altro discrimine temporale forte viene percepito intorno alla soglia del Duemila, quando l'attacco alle Twin Towers s'impone tragicamente rappresentativo del “ritorno” della storia sullo scenario politico:

Dopo l'11 settembre, cioè, la storia avrebbe cessato di offrirsi agli scrittori come sfondo erudito di un colto gioco letterario e sarebbe tornata a farsi campo d'osservazione preminente su tutti gli altri, con effetti nelle coscienze individuali e nella riflessione collettiva, donde l'avvertita necessità di un “ritorno alla realtà” nella narrativa come nelle arti figurative (il cinema, anzitutto).⁵

Al tempo stesso, l'evento mette in evidenza sia la persistenza di quei conflitti che il postmoderno

⁴ Nativo digitale individua le persone cresciute con le tecnologie digitali come i personal computer, internet, la telefonia mobile, le forme digitali di ascolto, lettura, visione. Un immigrato digitale è cresciuto prima dell'immissione delle tecnologie digitali nella quotidianità di massa e le ha adottate in un secondo tempo. I tardivi digitali sono coloro che, cresciuti senza tecnologia, la guardano tutt'oggi con diffidenza.

⁵ G. Policastro, *Polemiche letterarie: il ritorno alla realtà*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=5861>.

aveva trionfalmente dichiarato risolti, sia il fallimento di quel progetto di “uomo nuovo” ottimisticamente preconizzato.

Le rinnovate tensioni internazionali, sovrapposte a una crisi economica incipiente e alla riconfigurazione delle forme lavorative, plasmano un diverso profilo della quotidianità. Una sostanza differente emerge a poco a poco dai testi considerati.

Dunque si affacciano sul piano della scrittura organismi geneticamente modificati che appartengono a una nuova epoca. Già gli autori nati dopo la metà degli anni Cinquanta si situavano all'interno di uno scenario sempre più stabile e statico, caratterizzato dall'urbanizzazione irreversibile, da una medializzazione pervasiva, dal liberalismo incombente; la realtà che li accolse era ben diversa, senza più memoria esperienziale del passato né possibilità di inversione, adagiata nell'accettazione ed eventualmente nei vantaggi del benessere. La contemporaneità globalizzata ha ridefinito le dimensioni dell'appartenenza e il portato delle comunicazioni, tramite una rivoluzione tecnologica che ha dato prevalenza a beni, servizi, relazioni immateriali⁶.

Ciò non significa che si stia protraendo *ad libitum* la “fine del trauma” di cui variamente si parla in correlazione al concetto e alle periodizzazioni del postmoderno, ovvero dell'impossibilità di vivere l'autenticità del dolore e il limite di poterlo recepire solo mediaticamente. Lo scenario mondiale attuale, ravvivato da guerre, terrorismi introiettati localmente, fenomeni di emigrazione di massa negli spazi quotidiani, l'estensione e l'avvicinamento del concetto di povertà, la precarietà tangibile per un numero crescente di persone, ha riportato alla ribalta un concetto di realtà verificabile al di fuori della percezione soggettiva del singolo, marcando un superamento di fatto dell'orizzonte cinico e anestetizzante del pensiero postmoderno⁷. Più in generale Baldacci:

Il lutto del senso entro il quale si dibatte la modernità letteraria non può che produrre una vertiginosa distruzione di certezza, una continua propensione della lingua verso lo scacco del silenzio. Il tragico nella contemporaneità si delimita sempre più come “controdiscorso” che dirompe nel cuore del discorso moderno – nella misura in cui il presente è un moto di inerzia rispetto al positivismo progressista declinato in varie forme fino al mito del rampantismo e del benessere a tutti i costi.⁸

⁶ Dal punto di vista valoriale si possono riportare le osservazioni di R. Luperini sulla situazione specificatamente italiana: « Stiamo attraversando il momento più basso della storia della Repubblica. Prevalgono forme di consenso legate al rapporto corpo-potere e alla spettacolarizzazione della vita pubblica, e valori che affermano il primato dell'egoismo individuale o familiare o regionale su ogni forma di solidarietà. Il razzismo è diventato nuovo senso comune, tanto più pericoloso perché ormai del tutto spontaneo, involontario e, per dir così, “naturale” e quasi aideologico. L'eguaglianza dei cittadini, delle razze, delle opinioni e delle religioni e i principi fondanti della nostra Costituzione, a partire dall'antifascismo, sono di fatto posti in questione ogni giorno. La scuola pubblica, l'università di stato, persino l'editoria scolastica vengono smantellate sotto i nostri occhi. I centri stessi dell'educazione dei cittadini e la funzione degli insegnanti e degli intellettuali vengono quotidianamente sbeffeggiati dagli schermi televisivi. Nel mondo assistiamo a gigantesche emigrazioni di popoli, alla crescita di contraddizioni fra gli stati, al rischio crescente di conflitti bellici e persino atomici. I documenti dell'ONU annunciano la desertificazione dell'Africa, l'emigrazione in Europa di milioni di persone che fuggiranno non solo la fame ma la sete, la chiusura sempre più rigida delle frontiere, i rischi di autoritarismo sul vecchio continente (da questo punto di vista l'Italia berlusconiana può risultare all'avanguardia)». Da *S'avanza uno strano guerriero: l'intellettuale precario e antagonista*, «l'Unità», 22 ottobre 2008.

⁷ cfr. R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

⁸ in AA. VV., *Parola plurale*, op. cit., p. 304.

La densità di *realia* – cose, gesti, luoghi, fatti comuni – è un dato di fatto, descrive ed esprime l’immersione totalizzante dell’attualità e ben poco ha a che vedere col rinnovamento di «fede nell’esistente»⁹ e con la sua sacralizzazione. Pervasiva è la critica nei confronti della civiltà odierna, delle sue degenerazioni, ma anche la consapevolezza che l’attenzione possa attivare la propria valenza euristica e trasporta all’esperienza della composizione e della lettura poetiche. Le cose o le azioni, più che le persone specifiche come tanta lirica sentimentale, riacquistano una presenza eloquente, contro il pensiero debole e nichilista e contro una metafisica astratta.

IV.2 Formalizzare la realtà

Anche come lettori¹⁰, i poeti nati dopo il '70 sono i primi a rileggere il Novecento dall'esterno rispetto al suo accadere evenemenziale, ovvero all'interno di un canone. La fibrillazione delle poetiche, così come la loro spettacolarizzazione, si stempera già negli anni Novanta. Se si considera che dall'inizio di questa ricerca, solo valutando l'ambito della poesia, sono morti Edoardo Sanguineti, Giovanni Giudici, Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, risulta chiaro che il Novecento sia sepolto e già da un decennio la loro fase senile indicava quella del secolo e di un modo di essere della poesia ad esso connesso.

Paradossalmente, i giovani che sono stati qui monitorati non perdono il filo della tradizione. Anzi, essendo generalmente studenti o laureati in Lettere, alcuni dottorandi o dottori di ricerca o collaboratori universitari, la padronanza della materia dovrebbe garantire competenza e spirito critico, più certo il possesso di strumenti linguistici, stilistici e storiografici. Raramente si possono indicare epigoni, piuttosto le presenze letterarie dei maestri sono interiorizzate al punto che i riferimenti si allontanano dalla maniera in una rielaborazione originale. La prospettiva di una “rielaborazione”, appunto, segna inoltre la distanza dalla cosiddetta generazione *polemica*, i cui modi aggressivi e liquidatori risultano alieni.

La pratica comunitaria dell’avanguardia risulta estranea e non si estrinseca una poetica comune. Nonostante la frequentazione di riviste, siti, blog, incontri pubblici, rispetto ai predecessori è assai labile il senso di appartenenza ad una “comunità”, fatta eccezione per cordate di specifiche testate editoriali («La Gru», «Atelier») o aggregazioni territoriali (i poeti dell'A27, i marchigiani).

Abbastanza generalizzato è l’abbandono dell’*oscurità* in senso fortiniano: gli impervi sperimentalismi linguistici possono considerarsi superati, la comunicazione è tendenzialmente ripristinata e si nutre di concretezza materica. Si mantiene semmai una certa *difficoltà* selettiva¹¹. La

⁹ Ladolfi, op. cit.

¹⁰ Non è qui il caso di addentrarsi nella specificità dei mutamenti della divulgazione e del packaging letterari che tendono ad alterare l’orientamento e la consapevolezza dei lettori.

¹¹ Nel saggio *Oscurità e difficoltà* («L’Asino d’oro», n. 3, maggio 1991, pp. 84-87), Franco Fortini distingue due modalità di scrittura: «L’“oscurità” comincia dove finisce la competenza del destinatario» e identifica «la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi» e fondamentalmente si declina in

parte *costruens* di uno sguardo corrosivo si misura specialmente sul piano formale. L'impegno di transcodificazione formale è in sé testimonianza di una controffensiva alla deriva. Di qui a ritenere che «alla tematica della negatività si sostituisca quella della positività», è un balzo oltremodo ottimistico; anzi, semmai si può parlare di negazione di qualsiasi facile ottimismo. C'è piuttosto una riqualificazione della dignità e dell'eticità del fare poesia; la stessa articolazione in *plaquettes* o in progetti compositivi intertestuali che rinviano alla continuità della produzione valorizza scelte creative non estemporanee.

Tuttavia, l'estensione, operata sempre dal Ladolfi, del *labor limae* a cifra identitaria generazionale, non è qui condivisibile. Anzi, lo sforzo della ricerca presentata si è districato tra molta produzione che persevera tra spontaneismo e legittimazione della lirica monadica o effusiva. Tra le varie scritture “contemporanee”¹² abbiamo individuato una linea preferenziale. Sono scritture che si allontanano dagli stili semplici e recuperano il valore euristico dell'elaborazione formale.

Di “classicismo moderno” si sta parlando recentemente in poesia, prevalentemente con riferimento a Montale e pure Sereni e Fortini. Con questa dicitura si intende quella poetica che cerca di conciliare una visione del mondo e dell'io moderno con alcuni atteggiamenti esistenziali e stilistici propri della grande tradizione del lirismo tragico premoderno e romantico e che si identificano nel decoro, nella compostezza, nella dignità. Il classicismo moderno, a differenza delle avanguardie, come il modernismo assume un atteggiamento riformista, non rivoluzionario: mantiene una continuità dialettica col passato e la tradizione, nei quali ritrova dei valori, tra cui anche il senso della forma. Il controllo formale, che passa attraverso la gerarchizzazione del flusso di coscienza e la priorizzazione di un orizzonte relativistico, può essere interpretato come pratica di stoicismo e umanesimo da contrapporre al caos della modernità, arginando e assorbendo le medesime esperienze soggettive di deiezione contemporanea, alienazione, ripetizione dell'esistere.

Le scritture di seguito selezionate sembrano dare corpo alla categoria di classicismo moderno sia per la capacità di coniugare innovazione, originalità e tradizione, sia per un carattere particolarmente freddo che le ricollega direttamente al modernismo italiano. Il raffreddamento dell'autobiografismo empirico, in particolare delle istanze soggettive e delle emergenze espressivistiche, si sostanzia in alcuni elementi di continuità: un dettato sinuoso, non immediato,

«incomprensibilità» o «impenetrabilità» di un testo che perde l'obiettivo comunicativo; la «“difficoltà” è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore», anzi «esige l'interpretazione e la parafrasi».

¹² Ci piacerebbe utilizzare la nozione di “contemporaneo” non come un confine meramente cronologico ma piuttosto come specificità qualitativa di una certa produzione sottoposta a sollecitazioni ambientali profondamente diverse da quelle precedenti. Cesare Segre parla di «avantesto» indicando meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, parole e ritmi, linguaggio e metrica. Maria Corti poneva l'accento sull'«état d'attente» nel quale viene guardato in una nuova prospettiva ciò che altri testi hanno guardato. In questa zona si situano e prendono forma i processi psicologici e mentali caratterizzanti un'epoca, si ridefiniscono alla luce di nuovi paesaggi semantici, di una tradizione letteraria collocata in una prospettiva posteriore, di un sistema culturale, socio-economico, di un'antropologia aggiornata.

che implica la complicità del lettore nello sforzo di comprensione del senso (e del senso lato del mondo); un'equidistanza tra gli stili semplici e l'anarchia avanguardistica; la tendenza extrasoggettivante all'impersonalità, alla vera e propria spersonificazione reificante oppure alla focalizzazione multipla con conseguente plurivocalità; il flusso del reale ordinato e arginato attraverso forme di selezione e contenimento, che discriminano e generano valore (intensificato nella brevità dello spazio in versi); procedure di metaforizzazione e simbolizzazione dell'aneddotico, che coniugano realismo, figuratività, allusività; la mescolanza linguistica sostenuta da una «disciplina segnica»¹³ evidente e strutturante.

Anzi, colpisce come sia sempre più cocente l'unità di senso e suono ricercata nel significante. E non è un caso che glaciale sia senz'altro la ritmica, che ha una perseveranza talvolta marziale. Tale scansione contiene possibili coinvolgimenti o proiezioni; alza una sostanziale difesa per l'accertamento e la ricostruzione del senso.

Sono scritture attente: attente alla composizione delle loro parti, alla coerenza del rigore, alle tensioni dell'immaginario collettivo e quindi alla realtà circostante. Come intelligentemente fece notare Marco Giovenale:

Da un lato un'impazienza o anarchia di fondo mette fra parentesi o abroga canali strettamente psicoanalitici come vie di lettura del disagio e della sofferenza. Dall'altro si direbbe che comunque a una modalità più latamente ma non ingenuamente analitica si debba una costante ossessione dell'osservazione: referto, scatto b/n da morgue, o accensione cromatica improvvisa, segmento di pellicola, frame, campo fisso.¹⁴

Si rileva dunque un'originale una coscienza dello sguardo in antitesi all'ideologia dell'immagine virtuale. Si tratta di uno sguardo "situazionista" che supera il precario rapporto col il reale per pervenire ad un giudizio attraverso l'osservazione, senza un pregiudizio o una preconoscenza. A partire dalla verginità di questo sguardo gli autori possono ritrovare la comunanza coi lettori e stimolarne l'attività interpretativa, rifiutando meccanismi seduttori di patetismi e simili.

Giovenale nel 2006 aveva elaborato qualche prezioso appunto per distinguere elementi di identità di autori nati tra il 1968 e il '77¹⁵. Ne erano emersi due nodi tematici e stilistici (sottolineando l'indissolubile legame tra forma e contenuto): un'area maggioritaria afferiva ad una poesia della «visibilità e dicibilità del mondo»; un'altra corrente – in cui si annoveravano Gian Maria Annovi, Elisa Biagini, Alessandro Broggi, Giovanna Frene, Florinda Fusco, Vincenzo Ostuni, Laura Pugno, Massimo Sannelli – anch'egli la situava in una zona «fredda» e al tempo stesso «antirealistica».

Su questo secondo termine di definizione dissentiamo. Certo non siamo di fronte al

¹³ N. LORENZINI, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 184.

¹⁴ M. GIOVENALE, *Questione di generazioni: alcuni autori nati negli anni 1968-77*, in «Poesia», 2006, febbraio pp. 49-50, ora integralmente su <http://puntocritico.eu/?p=2146#more-2146>.

¹⁵ M. GIOVENALE, *Questione di generazioni: alcuni autori nati negli anni 1968-77*, in «Poesia», 2006, febbraio pp. 49-50 e marzo pp. 51-52, ora integralmente su <http://puntocritico.eu/?p=2146#more-2146>.

descrittivismo puro ma le scritture che seguono si nutrono della concretezza materiale del reale, dei suoi accadimenti, di scenari e comparse d'oggi. Ci restituiscono una mappa della contemporaneità attraverso punti di osservazione su di essa disseminati e colpisce la capacità di spostamento extrasoggettivo e di immedesimazione in figure per certi versi distanti dagli autori: il kamikaze, la badante, l'anziana in Annovi, gli operai in Ventroni, nuove tipologie intellettuali in Padua; anche alle cose e ai paesaggi viene riconosciuto uno sguardo proprio. Sono occhi che si presentano senza l'eredità di preconetti o pregiudizi e si misurano con la novità sociale ed economica della propria collocazione. Ci restituiscono un mondo visto dal basso, sospeso alla precarietà materiale. Uno dei temi più ampiamente svolti negli anni 00, al di là della campionatura qui presentata, riguarda il lavoro precario e la destabilizzazione dei gesti quotidiani, la corrosione di ogni possibile orizzonte, il galleggiamento sulla superficie della sopravvivenza, animata da qualche sporadico rilancio vitalistico.

Attraverso brevissimi episodi che non svolgono per intero una narrazione ma ritraggono frangenti, emergono implicitamente, senza giudizio esplicito, dinamiche strutturali. Un'attenzione particolare è data ai rapporti di forza, declinati perlopiù dalla violenza, nelle diverse scale interpersonali, da quelle a dimensione d'uomo a quelle sovrastrutturali e globali. Non siamo rimasti indifferenti alle tensioni planetarie che dagli anni Novanta si sono manifestate con differenti recrudescenze, al punto da interrogarsi, come fanno gli autori presentati, su una moderna teogonia del Male. Il pessimismo circa la Storia è evidente, così come l'insofferenza di subirla.

Sono dunque scritture che tentano di recuperare un rapporto con l'esperienza personale, diretta e indiretta, e la storia pubblica. Ritornando alla problematizzazione dell'*engagement*, questa modalità riqualifica la letteratura non come strumento di magico intervento sulla realtà, quanto più pragmaticamente ed efficacemente come suo mezzo privilegiato di conoscenza.

Il postmodernismo, lo ripetiamo, è finito.

IV.3 Problemi e modalità di ricezione

Già nel 1978 Mengaldo si trovava a giustificare la scelta (poi acquisita dalla critica) di ordinare la propria antologia non con criteri anagrafici ma di edizione e circuitazione. La successione dava dunque conto delle possibilità reali di accesso alla lettura e quindi di metabolizzazione letteraria. Questa considerazione ridimensionava autori riscoperti come Amelia Rosselli, Emilio Villa, Edoardo Gadda o Lucini: la "riscoperta" stessa dichiara la marginalità della loro posizione, senza smentire che essa possa essere rappresentativa di temperie o attitudini letterarie nell'aria. Ma la rappresentatività è capacità ben diversa da quella di effettiva influenza, condizionata anche da fattori editoriali non sempre commisurati allo spessore qualitativo. Non tenere conto del posizionamento effettivo nel mercato editoriale e nella diffusione extracommerciale porta ad

ipervalutazioni a ritroso che consentono di dichiarare antenati illustri¹⁶.

Questa componente rischia di essere sempre più imponderabile. I tempi di pubblicazione rispetto alla composizione non sono immediati. Ciò implica una sfasatura tra l'urgenza espressiva e la capacità rappresentativa di un'opera e il momento della sua apparizione e per chi intendesse registrare la sensibilità del momento il quadro non può essere completo. Ne risulta una contemporaneità dilatata, sovrapposta, non rettilinea e che tuttavia persegue forme di intertestualità simultanee ma non sincronizzate, che sfasano anche la testimonianza della tradizione del canone, ovvero l'effettivo riutilizzo di alcun magisteri.

Aumentano di converso i "siti immateriali" di presa diretta sul campo della letteratura (riviste online, blog, rubriche) su cui estratti, prove isolate, anticipazioni di dubbia estemporaneità, mettono in circolo un eccesso di produzione; le competenze degli "amministratori" sono eterogenee e i filtri selettivi non sono rigorosi. Non è ancora misurabile il peso che le *community* di utenti acquistano rispetto al pubblico reale di edizioni cartacee e che ruolo giocheranno nella dinamica tra tradizione e canone, nella stratificazione di una coscienza letteraria condivisa. Tuttavia la portata di coinvolgimento e divulgazione effettiva è da ridimensionare ai già interessati e non è affatto chiaro come si modulerà la capacità di influenzare o di rappresentare un'alternativa al mainstream.

La ricognizione che qui si è svolta si è basata prevalentemente sulle pubblicazioni cartacee ritenendo queste, anche ai fini della storia della letteratura da scrivere, risultati più solidi e certificati. Certo, i criteri di pubblicazione non sono così trasparenti, né le scelte editoriali sono presiedute sempre da un'azione di critica nel valore discriminante. Il peso che si attribuisce al libro stampato è ancora giustamente maggiore rispetto alle molteplici possibilità di comparsa online.

Si sono tenute in considerazione varie antologie di documentazione della poesia contemporanea: dai *Quaderni italiani* biennali della Marcos y Marcos ai *Registri di poesia* della casa d'If, dalle summae di «Atelier» (*Poeti nati negli anni Settanta*, poi *Ottanta*, infine *Poeti del Duemila*) alla rastrematura dei *Poeti degli anni 00* compiuta da Vincenzo Ostuni per «l'Illuminista», da accorpamenti tematici alle pubblicazioni di selezioni concorsuali come *Nodo sottile* o il Premio Delfini.

La lettura ha scandagliato ad ampio raggio le uscite dagli anni Novanta ad oggi e non è stato facile trovare chi si distinguesse con un profilo coeso, una ricerca letteraria non occasionale ma coerente, una poetica riconoscibile. Il passaggio ripetuto tramite l'editoria di qualità va di pari passo a una convalida da parte di critici autorevoli (ad eccezione di Adriano Padua, tanto prolifico quanto poco discusso). Il giudizio di valore ha comunque prescisso da condizionamenti altrui.

¹⁶ Si pensi al saggio *Spazi metrici* di Amelia Rosselli e in generale alla sua agiografia necrofila ed espiatoria *post mortem*.

IV.4 Gian Maria Annovi (Reggio Emilia, 1978)

Dopo aver vissuto a Barcellona, Bologna, Los Angeles, si è stabilito a New York. Ha conseguito una laurea in Filosofia con una tesi su Leopardi e Zanzotto e un Dottorato di Ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna; attualmente svolge un Ph.D. in Italian Studies alla Columbia University di New York.

Nel 2006 ha vinto il Premio di poesia Russo-Mazzacurati con *Terza persona cortese* e nel 2007 è stato finalista al Premio Delfini con *Self-eaters*¹⁷. Come saggista ha pubblicato vari interventi (anche ne «il manifesto») su Zanzotto, Porta, Rosselli, Sanguinetti, Pasolini e il volume *Altri corpi. Poesie e corporalità negli anni Sessanta*¹⁸.

«Sin dall'inizio la mia poesia ha cercato di essere – forse in maniera fallimentare – il tentativo di ricerca di un dialogo con una seconda persona. Un tu che fosse anche lingua»¹⁹. Ecco dunque la giusta annessione di Annovi da parte di Cortellessa alla cosiddetta «fronda petrarchista» (tra Montale e Zanzotto) che nel Novecento ha sublimato i soggetti grammaticali in funzioni lacaniane della lingua. Progressivamente questo tipico confronto tra io e tu viene superato in soluzioni distinte con grande maturità. *Terza persona cortese*, ad esempio, è un dialogo muto, univoco tra la voce di un soggetto sequestrato e un interlocutore a cui il primo si rivolge dandogli del «Lei», in un atteggiamento di devozione masochista. Lo sguardo dunque si allarga ad una relazione con la realtà magari individuata nei singoli referenti che nell'insieme ne rappresentano la complessità.

Nel 2007, tra *Self eaters* e *Terza persona cortese*, il tema della violenza viene indagato con un parossismo teatrale alla Sarah Kane; specificatamente la prima raccolta segue il filo conduttore della serie omonima delle opere di Dana Schutz: protagonista ne è il corpo, suo stilema, mai intatto, di continuo violato, esteso, spartito, all'interno di una gestualità paradossale incapace di carpire il linguaggio in pose fisse, preconfigurate. Non è estraneo l'orizzonte crematorizzato di Paul Celan all'insegna del quale si era circoscritto *Denkmal*; né l'influenza cruenta della Rosselli. Ma un riferimento ben preciso è lo stesso autore a dichiararlo autocommentandosi:

Una voce già crudele e nel tempo sempre più incrudelita anche grazie – ma ovviamente non solo – alla lettura di Porta, alla sua capacità di incidere, chirurgicamente, la pagina. Se esiste infatti una “funzione Porta” nella recente poesia italiana, essa ha a che fare soprattutto [...] con la crudeltà, da intendersi però, è opportuno precisare, non solo come «pulsione a ferire e a lacerare», ma principalmente nel senso attribuitole da Artaud in una celebre lettera a Jean Paulhan. Intendo, insomma, crudeltà come «rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta» non tanto, o non solo, nella pratica della scrittura ma nella volontà di sperimentazione[...]²⁰

¹⁷ Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia

Denkmal, ed. in 500 esemplari, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998.

Terza persona cortese, Napoli, Edizioni d'if, 2007, Vincitore Premio Russo-Mazzacurati 2007.

Self-eaters, Modena, Mazzoli, 2007, Finalista Premio Antonio Delfini 2007.

Kamikaze (e altre persone), Massa Carrara, Transeuropa, 2010.

Sotterraneo, tra le pieghe degli altri libri, aleggia *Secondo persona*, un concept book rimasto inedito.

¹⁸ Gedit, Bologna, 2008.

¹⁹ G. M. ANNOVI su *Poeti degli anni 00*, numero speciale de «L'Illuminista», n. 20, settembre-dicembre 2010, p. 45.

²⁰ G. M. ANNOVI, “Con tutte le dita recise cadute”: un appunto su di me e quattro appunti su Porta, in «Ulisse» n. 12,

Quanto più si mettono a fuoco dinamiche di crudeltà, tanto più la scrittura di Annovi si fa implacabile nella sua concentrazione formale. I testi tendono a stagliarsi con parole performative, che non attendono voce, l'hanno già in sé, nel loro mutismo disarmato e feroce.

La scrittura di Annovi evolve anche verso configurazioni in serie narrative, che esplorano concetti in situazione. «Il racconto – di cui si intravedono personaggi e sviluppi narrativi – è volontà di agganciare non solo la realtà di una concezione problematizzata dell'io, ma il tempo presente, la problematica realtà di questo paese e dei suoi nuovi soggetti»²¹. Il caso più corrispondente è il poemetto *La scelta*, pubblicato su «il verri» nel 2009²² con un eloquente sottotitolo: *storia della relazione tra una badante e un'anziana assistita e dell'invenzione del loro linguaggio, del loro possibile dialogo*. Una figura sociale ormai imprescindibile viene dunque integrata tra le voci abilitate ad esprimersi. Il primo brano accorpa *Ucraine, Moldave, Russe*, sintomaticamente al *Parco della Resistenza*: i luoghi simbolo in cui si è rappresa la nostra patria diventano ora punti di coagulazione di soggetti in cerca di esistenze minimamente democratiche. Il pensiero si esprime senza filtri letterari, in un italiano smozzicato di doppie e vocali e cadenzato stancamente in una sintassi elementare. I due punti di vista, quello della badante e quello della paziente, si alternano in componimenti separati, dando vita ad un dialogo mediato, in cui l'una si trova a dichiarare dell'altra senza un confronto diretto. La pagina dunque accoglie la teatralizzazione differita di una relazione complessa, che oscilla tra delicatezza e violenza, tra devozione e sopruso, passando attraverso quel sensibilissimo terreno d'azione che è il corpo – topico nella ricerca di Annovi. Non cade a caso la scelta del titolo²³ con cui il testo stesso gioca²⁴. Su due versanti opposti dello stesso fronte, da una parte chi cura la vita, dall'altra l'esistente abbarbicato a tutelare se stessa, stanno due sentinelle: l'una in posizione difensiva armata di attenzione, l'altra sotto la stretta della paura per la propria vita, pronta all'offesa. Entrambe sono figure di quella *scolta* che dà il titolo, sentinella che già al prologo si lamenta degli anni di attesa a cui è forzata dall'ordine ricevuto: la badante prona ai soprusi per una qualità di vita migliore, la paziente invasa nella propria privacy per essere preservata dall'inevitabile morte. Lo scontro si svolge sulla pagina, emerge in piccole cicatrici verbali: la reverenza del Lei contro la reificazione della colf (una *cosa*). Annovi trova tratti sintetici con cui incidere la superficie espressiva e squadrare ambientazioni e dinamiche interne.

Semplicemente deflagrante è il titolo dell'ultima raccolta, decisamente più corposa e decisa. *Kamikaze*: un'immagine che esplode prima ancora dell'apertura del volume e raccoglie sotto la propria incombenza l'insieme dei componimenti, pensati o leggibili come schegge irradiate. La soglia testuale è in sé un Evento, sia semantico – considerando a seguire l'allusione spesso implicita

2009, p. 7.

²¹ Ivi, p. 46.

²² n. 29, febbraio 2009.

²³ La scelta è la sentinella che col proprio monologo apre il prologo della tragedia *Agamennone* di Eschilo.

²⁴ 'scolta' è un'abbreviazione del verbo *ascoltare*.

al terrorismo – che narrativo, o per meglio dire, epico. L'11 settembre 2001 è riconosciuto a fondazione di un'epoca nuova e forse di un'etica nuova nella lirica. Per rendersene conto non serve arrivare alla *Nota* conclusiva che esplicita l'arco di composizione (2001-2009); già dall'exergo – *uomini che precipitano / (così inizia un secolo)* – è chiaro che la silloge percorre lo sfondo di una svolta epocale. E si apre all'insegna della perifrasi, ovvero di una ricerca di leggere e definire altrimenti ciò che sta dietro i nominalismi e dentro l'immediatezza.

Con acuta lievità Annovi mette in scena le dinamiche trasversali dei conflitti contemporanei, non riducendoli ad un ipostatizzato scontro di civiltà. Le Twin Towers, la Cecenia, Abu Ghraib e, per inciso e sullo stesso piano, i fatti del G8 di Genova, costituiscono le coordinate più evidenti di un orizzonte allargato rispetto alla geografia del terrore più strettamente politica, in un raggio contemplativo che ottiene la giusta misura tra riferimenti diretti ed astrazione.

Sono di scena dinamiche di azioni e di percezioni e l'abilità dell'autore sta nel condurci tra scintille di spinte, collisioni, impatti di un generico istinto di morte. I giochi di antitesi interni e gli echi allitteranti (un esempio: *la televisione si accende, la visione si spegne*) valorizzano la consequenzialità contraddittoria di una logica non necessariamente razionale e morale, in cui gli uomini risultano reciproche pedine. Nei singoli anelli prevale l'aspetto reattivo e al tempo stesso passivo: la responsabilità non è netta e strettamente personale e l'attribuzione si sottrae ad un giudizio immediato ed univoco.

L'attentatore si aggira tra le righe come un *timer* vagante, pura azione pronta ad innescarsi: la sua *persona che atterra* è innanzitutto, prettamente un *corpo* reificato. Dall'altra parte, è lo stesso terrorista a privarsene, a *decorparsi* tra *lacci, cavi e fili elettrici*, perseguendo paradossalmente *la giusta nozione / di persona* per cui si offre come mero strumento materiale. Complessivamente, è l'umanità dei soggetti ad essere messa in discussione su questo nuovo scenario contemporaneo: *la persona era quello / che io ti sfasciavo* – scrive un io dai confini di Gaza – *quando testavi contro il muro / la tua testarda volontà / di continuarti ed esistere*. La depersonalizzazione acquista un quid lirico passando attraverso il filtro di analogie metamorfiche: affascinante è l'attentatrice cecena, *porcellana / cinese che si frantuma* quando *sgrava tritolo*. La trasformazione avviene spesso su sollecitazione di occasioni polisemantiche: il *corpo-kamikaze* si appresta a *brillare* al tempo stesso come una bomba e come una stella; *le dita dei passanti, ovvero le falangi*, saltano in aria *in un volo armato di / colombe*.

Ma *Kamikaze* comprende anche *altre persone*, come recita il titolo: l'ostaggio, le vittime, gli spettatori, i deportati si giustappongono come tasselli di un mosaico contemporaneo in cui i ruoli di vittime e carnefici non hanno lineamenti così nettamente distinti. Una carrellata di punti di vista soggettivi, tra una linea e l'altra, definisce una prospettiva comune che smussa un'interpretazione manichea. Anche il terrorista fuoriuscito dalla *foresta / dei frutti assiderati* finisce per essere

torturato egli stesso in gabbia come un'*iguana* (la specie particolare appunto dell'*iguana-kamikaze*).

La lingua coglie ed amplifica i tratti di somiglianza. La ricerca di senso avviene inseguendo la moltiplicazione autogenetica del significante, come schegge derivate da uno scatto. C'è un'indagine che si affida alla parola, alla sua capacità di condurre nella radice contraddittoria. Non si perde occasione per scatenare ed inseguire catene allitteranti (derivazioni etimologiche, paronomasie, neologismi). L'inventiva linguistica, per quanto faccia leva su procedimenti non originali (verbi intransitivi usati transitivamente, derivazione nominale) esplora la potenza immaginativa e la capacità di cortocircuito di senso anche tra giustapposizioni apparentemente banali (si veda il "semplice" *tempismi casuali*).

Il bilinguismo aiuta di certo a comprendere meglio alcuni passaggi, perché, come scrive Annovi in *Nota* il testo in inglese, che porta la sua firma, «è versione e non traduzione»: «Non si è trattato dunque di versare, o riversare, l'italiano nell'inglese, di passare cioè da un sistema di suoni a un altro, ma – piuttosto – di rinunciare a senso e suono». E difatti le due serie in alcuni passaggi discostano molto: tra *tutto il mondo è bombato* e *the whole mind is mined* oppure tra *motionless* e *immobile* la differenza semantica è una sfumatura precisa. Altre volte si tratta di una ricerca di suoni che conduce a immagini diverse (*asphalt* invece di *selciato*) o a giochi verbali più efficaci: *ti decolli con in testa / il senso della strage* trova corrispettivo in *you head off with a head / full of slaughter*. Dal confronto emerge senz'altro una chiarificazione: non si comprenderebbe appieno il significato dell'espressione *la lingua che ti riguarda* se non si leggesse in calce *your tongue as it / looks upon you*.

Il contrasto tra la fiducia nel riscatto della scrittura e la visione pessimistica della Storia risulta dunque più scintillante considerando la coerente trasposizione formale degli ideali sottesi. La *lingua*, infatti, se fallisce come medium di comunicazione immediata (l'ostaggio e il suo carnefice non riescono a comprendersi e le parti antagoniste del mondo non dialogano) e *tramortisce*, comunque *non muore*. Nell'attualità di un *presente / indicativo di stragi*, le esistenze non sono: a loro viene meno il riconoscimento e perciò il *presente* si appiattisce, accade, trascorrendo velocemente in un passato di cui si smarrisce memoria. In controcorrente rispetto al *moto precipiziale* della Storia, la tra-dizione letteraria sopravvive e restituisce ai cadaveri di tutti i tempi la facoltà di una *parola imbottita di chiodi e / tritolo*.

Il suo valore testimoniale e la sua potenza denunciatoria sono pienamente realizzati dalla scrittura. Se si riflette su che cosa aggiunge la lettura di *Kamikaze (e altre persone)*, viene in mente il valore civico dell'immedesimazione. La concretezza è resa da una scrittura che scivola tra rapidi dettagli, eppure con brevi tocchi metonimici e visivi è capace di comunicare immediatamente l'atrocità. In un dialogo serrato, incalzante nel ritmo e negli imperativi, tra un *io* e un *tu* è inoltre

inevitabile essere catturati in questa distanza ravvicinata, spesso appassionata.

D'altronde è l'autore stesso a dichiarare in un passaggio di voler colpire chi *non risponde / alle pressanti richieste di cibo / del mondo* con parole paragonate a *segnali di / luce* fatti con *il riflesso / delle posate*. Di certo la sua scrittura mostra la propria originalità rispetto all'uniforme narrativa prosaica che contraddistingue (o confonde) tanta, troppa poesia contemporanea.

IV.5 Sara Ventroni (Roma, 1974)

Dopo aver vinto il primo Poetry Slam Italiano nel 2001, è diventata tra le più richieste protagoniste della scena poetico-performativa nazionale. Ha collaborato con vari musicisti e si esibisce spesso in letture pubbliche e festival anche fuori dai nostri confini. Ha pubblicato *Nel Gasometro* (Le Lettere 2006; Premio Napoli 2007), raccolta di vari corpi poetici, prose narrative e saggistiche, disegni, fotografie, uno storyboard per video, bozzetti di coreografia; la correda inoltre una lettera di Elio Pagliarani e una postfazione di Aldo Nove. Una buona quantità di produzione poetica è pronta: *Lambro*, 2010; *Zimmer*, 2004; *Iknusa*, 2005; porzioni di questi si leggono ora nel numero speciale de «L'Illuminista». Nel frattempo, sono comparsi vari interventi di narrativa (nelle antologie *Sono come tu mi vuoi*, Laterza 2009, e *A occhi aperti*, Mondadori 2008) e l'opera teatrale *Salomè* (No Reply, 2005).

Per Sara Ventroni il *Gasometro* della Roma ostiense rappresenta un'entità totemica attorno a cui la sua attenzione, sensibilità, immaginazione ruotano captando multiformi valenze simboliche ed allegoriche. «L'ossessione», come ha dichiarato essa stessa²⁵. Attorno ad essa, si sviluppa la medesima «crudeltà» attribuita ad Antonio Porta da Gian Maria Annovi, come funzione attiva nella poesia contemporanea: un'intenzione «di incidere, chirurgicamente, la pagina» che si nutre di un implacabile rigore formale. E' lo stesso Elio Pagliarani a scrivere, in una lettera critica allegata al testo: «Ciò che prende e sorprende nel tuo poemetto, anzi poema (non facciamo i finti tonti), è la perentorietà dell'espressione».

Il confronto con quest'ultimo maestro è più serrato e determinante:

Da tre anni ho la fortuna di lavorare con Elio Pagliarani, un altro componente della neoavanguardia, che ha scritto anni fa sull'importanza di liberarsi dell'equazione poesia = lirica: sembra una banalità ma per almeno un ventennio c'è stata un'alfabetizzazione poetica sulla base del codice ermetico, della poesia ermetica, che prevedeva un procedimento analogico e strutture che tendevano a chiudere la poesia e a riferirla essenzialmente al soggetto per decrittirla. Il lavoro di Pagliarani e di altri poeti è stato quello di allargare le persone, i punti di vista della poesia oltre la prima persona singolare... ritenendo che tutto il lavoro fatto in narratologia, Genette, Propp, Grotowsky, fosse valido anche per la poesia, lavorando sulle strutture del discorso e non solo sul lessico non facendo solo iniezioni di parole prese dalla realtà o "basse", ma cambiando anche struttura introducendo la sintassi parlata.²⁶

Si noti come questi rilievi teorici trovino corrispondenza in un testo che più di altri palesa la filiazione della Ventroni a Pagliarani. Ci troviamo in medias res nella notte bianca del 7 settembre 2006, quando il gasometro fu avvolto da fibre ottiche e vi si svolsero spettacoli di danza acrobatica:

Ma guarda quelli vestiti da astronauti, tre uomini e due donne.
O forse tutte donne, forse non lo so.
Hanno i muscoli artificiali e stanno sospesi ma non sembrano appesi:
guarda se non sembrano ragni e che movimenti lenti,
ci saranno dei fili di acciaio trasparenti o dipinti di smalto:

²⁵ Intervista di S. BALASSONE, in *Resti tra noi*, RedTv, 14.10.2009, <http://www.redtv.it/video/1745>.

²⁶ http://www.sparajurij.com/tapes/situazioni/lab_ventroni.htm.

si muovono come burattini.

Ho freddo ai piedi, non trovo più i calzini, la prossima volta non me li tolgo.
Saranno sotto il sedile o dentro il cruscotto, la prossima te li toglì eccome:
non c'è intimità con i calzini, secondo me sono ballerini alieni,
a che serve un gasometro poi non lo so.

Qui il discorso diretto libero, la presa diretta, l'alternanza di voci senza indicatori d'ingresso, amalgamano con estrema disinvoltura considerazioni contingenti a spunti di riflessione sistemica. Di Pagliarani c'è anche l'ironia romagnola che reinventa il linguaggio ordinario trasfigurandolo in modo ludico, assegnando a frasi fatte una figuratività e un significato accentuati. C'è l'intimità tra autore e personaggi che nell'opera intera si sopravanza in una vera e propria empatia con le cose.

Per tutta la raccolta una *lingua nuova* cerca di contrastare il proprio arrugginimento, l'erosione del tempo, l'obsolescenza silenziosa. Sin dall'exergo, la vita del gasometro rimanda palesemente una risonanza metaforica e nel complesso si svolge un'allegoria dell'immanenza ontologica della lingua. La struttura – tutta tralicci di acciaio senza più la campana di pressione che si alza con il gas – appare come un'enorme bocca carica di eloquenza eppure muta. La sua capacità denunciatoria e resistenziale risulta uno sforzo:

E detto quanto ogni corpo
ha la sua parte di scarto
(che finora era sangue)
la lingua rapprende, ossida
arrossa infezione, gonfia.

Si tira tutta come fosse nuova.
Poi, ancora, agguàscia.

Tutta infusolata lamiera, si accascia
tra il ferrame che resta in massa, in bocca.
Come glassa tanta ruggine la indossa
e pare una colata d'oro, di melassa
se da scura e ferrosa si fa rossa
con la chimica dell'acqua
che di goccia in goccia la tocca e la trapassa.

[...]

Sara Ventroni sembra voler togliere la ruggine al linguaggio come gli operai del primo componimento ripuliscono l'acciaio per farlo tornare splendente. Non si tratta di un'operazione di rifondazione ma di disincrostazione dalla retorica e di aggiornamento. Il bacino lessicale in cui si muove l'autrice non è certamente scialbo, in una gamma variegata che si estende dagli inserti del parlato (tra cui molti anacoluti colloquiali) ai tecnicismi dell'ingegneria, con un effetto di impasto che rende bene l'ordinaria continuità tra scienza e vita quotidiana²⁷.

²⁷ Dal punto di vista storico-antropologico risulta interessante una similitudine che, per illustrare l'aggregazione di corpuscoli, ricorre al confronto coi pixel: *aderiscono alle cellule in forma / di pixel in rapida aggregazione*.

D'altra parte, si mette alla prova la capacità di tenuta lirica dei testi. La complessità concettuale e lessicale, per quanto densa, è fluidificata da calibrati ritorni armonici: scansioni di assonanze e consonanze, rime perfette o allitteranti, rime al mezzo. La musicalità è dunque un'armonica di fondo, per nulla squillante. E' la stessa Ventroni a dichiarare l'ispirazione "architetonica" del ritmo poetico: «Per me l'architettura, le strutture hanno un significato compositivo e ritmico [...] e ho visto che sicuramente alcuni ritmi anche architetonici sono entrati dentro alla mia poesia smantellando le strutture tradizionali della metrica sillabica»; «in questo – aggiunge – è stato molto importante il lavoro che fece Amelia Rosselli»²⁸. Dalla campionessa italiana del *poetry slam* ci si sarebbe forse aspettati una trascrizione più aderente all'oralità: si è disattesi nel rilevare un tessuto sobrio e coeso, senza sbavature, né eccessi.

Si veda un altro campione di alcune attitudini stilistiche:

C'è molta azione: siate pronti
a collaudarvi.

Qui si va affoco più si spinge a fondo
la forza dell'attrito.

Salirete per la forza del mercato.
Salirete per la forza senza peso.
Salirete non c'è dubbio salirete.

Farete sempre in tempo a ritrovarvi
- imprevisti e soli -
come mai vi siete visti.

Si ritrovano l'attrazione verso forme cantilenanti (più evidente nella sezione *Extra*), dunque verso allitterazione e ripetizioni a cadenza ritmica; attacchi ironici e metamorfosi grottesche; la ricodificazione del linguaggio ordinario (*senzapeso* per "gravitazionale"). Particolarmente originale è la transustazione immaginifica, parodica, surreale di concetti spiccioli (*c'è molta azione: siate pronti / a collaudarvi* per indicare il pericolo) che imprime uno scatto superlativo rispetto alla metaforizzazione. *La forza del mercato*, di cui si misura l'iperbolica capacità di ascesa antigravitazionale, è un esempio di come il tono dell'autrice riesca a mantenersi sobrio senza scadere nella polemica, pur perlustrando associazioni di idee che fanno collidere elementi di criticità. Il componimento, infatti, pur nella leggerezza compositiva, pare alludere alle numerose morti bianche della storia italiana più recente.

Per la sua poesia si è parlato di "realismo visionario" e di "poesia post-umana": una scrittura materica che coglie non semplicemente l'influenza del paesaggio industriale ma anche una sottile osmosi tra il corpo e la macchina, al punto che le strutture materiali degli edifici stessi prendono

²⁸ http://www.sparajurij.com/tapes/situazioni/lab_ventroni.htm.

vita in relazione all'individuo che le varca. «È come se cento anni dopo l'ubriacatura futurista, quella che celebrava l'equazione cuore-pistone, si rifacesse, da capo, il punto sull'antropomorfizzazione della macchina e sulla robotizzazione dell'uomo, per coglierne con la spietatezza dell'entomologo il fallimento storico (biologico) e per raccoglierne quanto di umano dolore ne resta»²⁹. Così ne scrive Aldo Nove in postfazione, lui stesso annoverato tra quegli esponenti dell'ondata pulp di grande ispirazione per la lezione di integrazione delle merci nel tessuto letterario.

Il gasometro è innanzitutto l'emblema di un'epoca agonizzante, quella dell'industria pesante. Su questo tema l'autrice riflette a partire da una lettura della propria formazione, *La società dello spettacolo* di Guy Debord del 1967: lì si profetizzava il passaggio dall'economia pesante al consumo immateriale e alla dipendenza alienante da nuove forme simboliche. Qui si svolge una ricognizione di zone liminari tra un'epoca e l'altra. *Operai* è la parola incipitaria che schiude una galleria di figure umane legate ad un'appartata manovalanza: netturbini, lattonieri, manutentori sono silhouette pacate, senza connotati eclatanti o patetici. Non c'è dunque un'elegia del sottoproletariato, quanto piuttosto una rilevazione straniata di queste presenze in via di estinzione, rappresentative anche di una ripetitività quotidiana e quasi rituale dei gesti lavorativi. E' perciò che, rievocando la notte bianca in cui il gasometro divenne la scenografia di un'animazione spettacolare³⁰ e in cui il suo meccanismo fu illustrato con una dimostrazione, l'autrice evidenzia il trattamento del lavoratore ai limiti di un'imbalsamazione museale o, se si vuole, di un circense fenomeno da baraccone: *esibire un lavoratore, fermarlo nel tempo. / Come fu fatto compararlo a come è adesso / il suo funzionamento.*

Attraverso uno sguardo attento a cogliere e comporre i particolari più realistici con cura empatica, si disegna un paesaggio urbano fortemente caratterizzato dall'innesto dell'artificiale nel naturale: *pali elettrici, tettoie di amianto, antenne*, si confondono con *rami attenti* a non essere rimossi come ferri vecchi; sull'acqua galleggiano *i tronchi staccati, / le buste, i flaconi*. Si arriva al paradosso che *l'umano è innaturale* perché immerso e ingabbiato nel proprio inferno artificiale.

Eppure, c'è un'interazione reciproca continua e l'animazione uniforme rende inconfondibile la distinzione: *l'aria compressa* si riverbera come *un fiato*, il muschio cresce su cementificazioni ed elettrificazioni. L'animismo della materia prevale sulla reificazione del vivente, con un sentimento di empatia per le cose distaccatamente delicato. E' da tale contrasto che la raccolta prende le mosse: tra l'ingombro di *scorie (amianto, ferro, cemento, ruggine)*; e la presenza dinamica e magmatica di altri elementi o *agenti vitalistici*. Questo nucleo si condensa nel testo *dal Cerimoniale (ritrovato nel gasometro)*, in cui la sovrapposizione del gasometro a un'area di sepoltura per i guerrieri romani dà

²⁹ A. NOVE, *Per Sara Ventroni*, in S. VENTRONI, *Nel Gasometro*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 113.

³⁰ 7 settembre 2006. Il gasometro fu avvolto da fibre ottiche ed acceso in Luxometro. Vi si svolsero spettacoli di danza acrobatica, a cui si ispira la sezione *fuochisti, acrobati, astronauti*.

adito a suggestioni soprasensibili.

Sotto pilastri affondati a terra
e dentro i sacchi, i documenti:
avvolte da muschio e vermi, le leggi
tarlate in molti punti, ne restano i frammenti
per la preparazione del cerimoniale
di guerra
e procedure per la vestizione dei morti:
abbigliamento, disposizioni coreografiche
dei suoni e dei silenzi.

[...]

Tutti i sepolti nel gasometro la terra li solleva,
riporta alla luce
ossa e giunture rivestite
di fango e fogliame.

Tutta edera addosso al ferro,
tutta edera annodata tra gli anelli
del gasometro.

Un agente vivo, un costruttore
toglie il respiro.
Alle case spacca l'intonaco
all'acciaio le saldature.

[...]

Non è dunque solo la materia a trasformarsi e ricomporsi nell'utero del gasometro, ma anche la vita dopo la morte torna in circolo. In queste amplificazioni metafisiche, risulta più evidente cosa la Ventroni intendeva per «ossessione»: la concentrazione su un frammento di realtà per coglierne le multiple sfaccettature simboliche ed allegoriche. Un passaggio essenziale in questa lettura è il ricorso al correlativo oggettivo (ad es. v. supra *le leggi / tarlate*), che conferma la sapienza dell'autrice di utilizzare, oltre ad esso, anche metafore e similitudini accorpando immagini e concetti complessivamente coerenti e coesi, in modo non pretestuoso ed occasionale. La carica visiva e semantica di questi accostamenti risulta più netta, qui come altrove, grazie all'andamento nominale ed in generale a una tendenza alla sintesi ellittica.

Le declinazioni metaforiche e più propriamente allegoriche trovano dunque spazio – lo spazio del sottinteso, di un'evidenza reticente, di un descrittivismo non didascalico – e si stratificano. *Ossatura, armatura, cranio* sono termini di paragone ricorrenti e sottintendono la presenza impalpabile ma visibile di un'anima imprigionata, addirittura di una *mente*. La similitudine è innanzitutto indotta dalla funzione di distribuzione regolata del gas, per cui il gasometro si poneva all'estremità della città come un *androgino ingegno*. Ma non solo: l'intera raccolta e in particolare alcune sezioni dedicate sono sostenute dalla tradizione alchemica e in generale dal fascino dei processi di sublimazione, della leggerezza, dalla *nostalgia del primitivo / galleggiare tutto gesti*

graziosi.

I riferimenti non impediscono di leggere più estesamente una critica al positivismo, al predominio della cultura tecnologica sulla natura, allo scientismo. Anche in quest'ottica può rientrare il conflitto interno al soggetto, che si ritrova imprigionato in uno *scafandro*: *la bocca attaccata col cordone / al polmone: non è naturale, bisogna / studiare le istruzioni*. Sono versi che sanciscono un dissidio che non è semplice rifiuto della corporeità, né soltanto rappresentazione di una condizione esistenziale in cui lo spirito lotta con la materia che lo vincola alla Storia; qui si mette in evidenza una faglia epocale: l'oggettivazione alienante del corpo, scisso dall'identità soggettiva. Al punto tale che entrambe le componenti possono risultare autonome nella responsabilità delle scelte. Infatti, *torna spesso / il cranio / all'età del ferro*.

Non c'è carne non c'è tempo nel tempo.

L'ingegno è sempre l'ingegno.

La guerra dà il tempo, ha il tempo

della tecnica sullo spazio.

Segnali lampeggianti o fonti-luce.

Nella guerra c'è o non c'è linguaggio?

Il cranio è tecnica senza tempo si riproduce senza sesso.

Il rapporto tempo-spazio è uno degli aspetti più interessanti della raccolta e resta insoluto: le tautologie di cui è costellata la silloge (e di cui sopra c'è un esempio) ipostatizzano evidenze non così scontate e svolgono più una funzione euritmica. C'è un tempo prima del tempo, un tempo sopra quello esistenziale, il tempo più breve che articola la storia. L'homo sapiens sconta il prezzo del proprio *ingegno* ed è la sua *tecnica* a dettare il ritmo del tempo storico. Il gasometro (il *cranio*) staglia la presenza metatemporale della tecnologia; e pare dunque retoricamente sospeso il giudizio sulla guerra, quasi il *polemos* fosse un momento intrinseco dell'esistenza umana, con una propria semiologia di *segnali lampeggianti*.

La sezione *La fabbrica del mondo* è un trittico "pacifista", che concentra una riflessione su produzione ed industria bellica. In particolare il secondo componimento, *COSMIC*, presenta, con lo stile sincopato e intimamente parodico del giornalismo, il *pieno successo* di un *esperimento* in cui, *eliminati gli ostacoli del peso*, la condizione ideale di microgravità è sfruttata ai fini dell'industria bellica, in una prospettiva totalmente distante rispetto alla lievitazione del corpo³¹. La condanna della guerra e più ampiamente dei fini materialistici che la alimentano, è denunciata a seguire da *Le cose che seguono le cose*: una successione di tocchi sintetici e precisi che tratteggiano la desolazione postbellica di Sarajevo.

³¹ La sezione *Dal Codice del grande vetro* è ispirata al *Grande vetro* e agli appunti della *Scatola verde* e *Scatola bianca* di Duchamp, anch'egli concentrato sull'affrancamento gravitazionale. Seguono poi prose che rimaneggiano elementi qabbalistici e alchimisti.

Dunque *la storia va e non va*.

La storia segue il passo dei tempi, è il tempo
che non si guarda al dettaglio:
preme il laminato
il rosso-sangue applicato, il colore acceso.

Si può toccare ma non si può capire
si può vedere che tutto presto scade.

Resta la forza
di visione - irrazionale per irrazionale
tanto vale tentare, disegnare un quadro generale -
sempre meglio dell'incrocio
del piano astrale con la torre di babele.

Quando stavamo nello spazio / non c'era tempo, quindi la vita nello spazio, il cosiddetto *tempo dei metalli*, è una questione di *peso* e *cadute*. Ciò che ne consegue pare una sequenza incomprensibile di accidenti delittuosi ed un processo di *scadenza*, ovvero di consunzione. Rifiutando gli irrazionalismi e le generalizzazioni da globalizzazione, l'autrice pare affermare *la forza di visione*, la necessità di *tentare, disegnare un quadro generale*, di costruire e mantenere una coscienza storica.

Restando in questo filone, nelle raccolte successive, non ancora completamente edite, si distingue la sezione *Lambro*. Il titolo è omonimo al fiume lombardo in cui si è consumato uno dei maggiori disastri ambientali italiani. Il Lambro, già storicamente inquinato dall'industrializzazione sorta sulle sue rive e dagli esiti fognari dell'area milanese, il 23 febbraio 2010, dopo ampi interventi di risanamento, ha visto riversarsi 600 mc di idrocarburi dalle cisterne di una raffineria in disuso. La cosiddetta "onda nera" ha raggiunto il Po, causando una moria di pesci.

Lambro

L'affluente negro raggiunge il corso del fiume si tratta di un
tipo di idrocarburo introdotto nella piena facoltà di

un'abitudine la catastrofe non è facile collocare quel paese nel
planisfero mai stati molto forti con la geografia terremoto o onda.

L'episodio è assurto ad emblema di una sorta di disinvoltura, rassegnazione ed indifferenza della società nei confronti di simili notizie. L'abilità di Sara nel trattamento di un verso prosaico, colloquiale, si denota nel gioco di ritmi e sospensioni enjambementiche con cui riesce a creare atmosfere vaghe, incerte, lievemente disorientate. Il lessico addensa termini tecnici che conferiscono un aplombe scientifico e dunque oggettivante. Il libero arbitrio viene ridimensionato dalla sottomissione all'*abitudine* che agisce con *piena facoltà*: una consuetudine di usi (quella degli scarichi abusivi) e alla *catastrofe* in sé, ormai ordinaria. In un discorso indiretto libero, subentra la rilevazione di una diffusa ignoranza geografica; così giustapposto, il luogo comune parifica e

sminuisce l'allarme per il dissesto, elemento tra i tanti delle chiacchiere della gente.

La vicenda del Lambro *confluisce nel Mississippi* rievocando l'esplosione della *Deepwater horizon* e l'analogo riversamento di idrocarburi nel fondale marino; persino del Mekong si parla, considerando che sulle tavole nostrane finiscono i suoi pesci. L'attenzione per i destini dell'ambiente acquatico è più specifica rispetto alla distruzione del pianeta nel suo complesso, su cui l'autrice insiste. Il mare è rappresentato come deposito o sepoltura di *indesiderata*: rifiuti, grossi carichi, immigrati. Si prevede la selezione delle specie o il loro adattamento – e il tema della mutazione³² – è uno dei più ricorrenti. All'estinzione vera e propria si guarda senza giudizio, né sentimento, trovando subito un'applicazione corrispettiva indolore: *Molti si convertono / allo spettacolo con soli umani. La nuova legge vieta / animali nei circhi* (da *Deepwater horizon*). Riconfermata dunque la tendenza a giustapporre dati oggettivi che, mentre mirano a corroborarsi, determinano un attrito umoristico.

C'è dunque un'empatia con il mondo animale, attraverso le cui sofferenze, in calligrafie allegoriche³³, si legge, come una cartina tornasole, la condizione esistenziale umana o postumana. Uno dei più riusciti medaglioni fissa la resa collettiva:

Insomma: lo incorna dietro la spalla e la muleta cade a terra.

(Visto?, la cronaca non è impossibile:
la tauromachia è un'arte molto antica

dicono che oggi non serve
sapere da che parte stare, specie se il toro non muore)

In poche righe la poesia ci trasporta dall'arena ispanica, ben messa a fuoco, ad aure leggendarie, planando sulla concretezza dell'attualità. Il saliscendi tra i vari livelli è il frutto maturo di una capacità di suggestione che fa leva su pochi, essenziali elementi. Il fascino non è sminuito nemmeno dalla declinazione pessimistica. Perché di sconfitta in ultima analisi si parla, trasfigurata in figure letterarie. La *cronaca* di oggi, per quanto apparentemente *impossibile*, trova una conferma – distorta – nell'*arte antica*: l'immagine del torero disarcionato avvalora il disimpegno che un soggetto plurale, collettivo e anonimo, afferma. Il contrasto tra l'impersonale *dicono* e lo spessore emotivo della *tauromachia* sortisce un effetto di livellamento anestetizzante tra il presente e i suoi miti, la sua memoria, la sua cultura.

Di pari passo, il giustificazionismo comune trova di seguito espressione compiuta:

Le rubbatterie
dove si acquista quel tipo di prestanza.
Hai una coscienza, ne hai troppa
la situazione consente una pausa.

Tuttavia il ritmo, scansionato pacatamente, l'isolamento di alcuni termini chiave, il passaggio da

³² Cfr. A. AFRIBO, E. ZINATO, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, op. cit.

³³ cfr. Pusterla.

terze persone a un *tu* a tratti autoidentificativo, più spesso rivolto al lettore, la ricerca di simmetrie sanciscono la presa di distanza autoriale e dunque la posizione denunciatoria rispetto a un simile stato apatico.

La specificità italiana del contesto emerge da uno dei primi componimenti:

La notizia del giorno è che l'Italia.
Poi un trafiletto sul fatto che gli italiani.
E per ultimo la smentita ci rende più tranquilli:
non torna, non può tornare il mussolini
la petacci le mettono le mollette sulla gonna
per non mostrare le gambe ai partigiani.

La composizione si basa su proposizioni equivalenti al verso, spesso principali che reggono complete mancanti. Ne deriva non solo un effetto di vera e propria *suspence* ma uno spostamento di focus dal vero soggetto o oggetto alla struttura in cui si inserisce. La *notizia* non c'è, interessa più il meccanismo: affermazione, dichiarazioni (*poi*), smentite (*e per ultimo*); uno schema prevedibile e ripetitivo che si conclude con la *tranquillizzazione* collettiva. I primi due versi, inoltre, si sospendono su *Italia* ed *italiani* in poliptoto, facendo emergere come una marchiatura il carattere (stra)paesano del contesto.

La seconda parte del componimento, bipartito in modo simmetrico, rievoca la minaccia fascista: la doppia negazione segnala, più che un'autentica impossibilità di ritorno, l'insostenibilità di un raffronto tra presente e passato. I protagonisti della Storia sono miniaturizzati, privi di maiuscole e introdotti da articoli determinativi alla lombarda. Vengono ridotti a macchiette, innocue, di cui l'unico aneddoto ricordato è d'interesse mediatico, per il voyeurismo popolare d'oggi.

Il filo dell'associazione logica tra disinformazione e dittatura è ben mascherato. E in ciò si rileva una delle abilità della Ventroni: la critica o la denuncia non assume mai modi espliciti ed aggressivi; l'azione del poeta giustappone tessere informative da cui il lettore stesso sia in grado di stringere le conclusioni.

All'alienazione di un *popolo* generico, succube dei media e dei suoi miti, allude un testo in cui l'assenza di *simpatia per i cinesi* è compensata dal tifo per Ji Jieyu, stuntman equilibrista che nella sua abilità fisica riacquista dignità internazionale. Eppure, qualcosa di morboso e sadico alberga nell'inconscio collettivo.

[...]
Il popolo si assiepa sul dirupo
prima che arrivi dall'altra parte del cavo, con l'asta e la tutina rossa
tutti sperano che lui per loro si regali al vuoto

Anche la religiosità è un altro motivo che latita nella coscienza popolare. Di essa si celano i connotati grotteschi ma non i riverberi vessatori. La compresenza del Vaticano nello Stato italiano ha complessivamente conseguenze paragonate esplicitamente ad una *cancrena*:

Poi un giorno perdi l'uso
dei segni d'interpunzione:
un gruppo d'esperti traduce in latino ogni nuova
bolla papale: c'è un mezzo per ogni fine,
un tempo per ogni luogo. Hanno ricominciato
a esalare la cancrena della vita ultraterrena.
E ci appesteranno per un millennio ancora.

La Chiesa limita dunque la facoltà di libera espressione, anzi la imbriglia in una lingua morta ed esoterica, governata da una casta. Il motivo, accresciuto di valenza politica, ritorna in *notizie da Civitavecchia*, dove si riporta l'evento di una Madonna sanguinante. Le parole del vescovo si innestano in discorso indiretto libero e suonano come un *monito agli italiani* miscredenti, che quanto a fede si lasciano superare dai mussulmani. La conclusione – *la crisi delle conversioni mentre la moschea* – è un verso dal forte potere allusivo, che pare stoppato da una registrazione, alla maniera di Balestrini.

IV.6 Adriano Padua (Ragusa, 1978)

Laureatosi in Scienze della Comunicazione presso l'Università di Siena con una tesi sulle *Forme dell'oralità nella poesia italiana contemporanea*, si occupa di mezzi di comunicazione di massa, d'informazione ed organizzazione di eventi. Ha collaborato con numerosi quotidiani e riviste, nazionali e locali. È amministratore del blog collettivo www.absolutepoetry.org.

Adriano Padua esordisce nel 2006³⁴ con *Scansione (meccanica) della notte*, inclusa nella seconda edizione dell'antologia *Poesia del dissenso*. Lo introduce Lello Voce, nume tutelare anche a seguire. La presentazione mette in evidenza, oltre ad una solida identità di temi e di forme, un trattamento dell'endecasillabo stravolto «tra ritmi *hip hop* e *Commedia*» sulla base di *ictus* e accenti. «Il mio intento è quello di far "suonare" l'endecasillabo come una cassa tekno – scrive in una discussione del blog *absolutepoetry* –. Una serie di bpm [battiti per minuto] regolari senza rotture né pause, (tipiche invece della *drum'n bass*)». E il ritmo effettivamente colpisce per una scorrevolezza a tratti ostacolata da asperità concettuali³⁵.

Tra considerazioni metapoetiche, già qui si sviluppa un soggetto lirico distinguibile, nel quale l'impotenza circostanziale si impasta di rabbia senza smarrire sensibilità per la delicatezza. Alcuni testi denotano una poetica post-human, in particolare quello incipitario³⁶ indaga un'evoluzione antropologica definita *alterazione dell'interazione: l'uomo e la sua macchina*, ovvero il pc (mai nominato ma rappresentato per sineddoche: *i tasti, la plastica, cavi, fili, il silicio*), si cristallizzeranno in *una virgola*, mise en abîme posturale del destino di chi scrive.

La riflessione sullo statuto liminare della poesia, in perenne asincronia tra *realtà* e *parole*, tra essenza ed estraneità all'esperienza, torna nella terza raccolta – *Frazioni* – ed accentua il grado di concettualismo senza abbassare quello della discorsività.

Dalla somma delle *Frazioni* si evince un atteggiamento critico nei confronti dell'*immaginazione al potere*, citata in apertura e considerata un parto creativo di rimasugli (*scampoli*) di letterati che hanno trovato l'adito per *giochi fonetici poi applicati*. Al poeta-artista spetta un *lavoro* non ridotto a

³⁴ Le sue pubblicazioni di poesia:
Scansione (meccanica) della notte in *Poesia del dissenso II* a cura di E. Passannanti, Novi Ligure, Joker, 2006; poi nella sezione *Meccaniche de La presenza del vedere*;
Romanzo in AA.VV., *Specchio poetico*, Santarcangelo di Romagna, Fara ed., 2007.
Frazioni, gamm e-books, 2008.
Le parole cadute, Napoli, d'If, 2008.
La presenza del vedere, Roma, Edizioni Polimata, 2009.
Alfabeto provvisorio delle cose, Milano, Arcipelago Edizioni, 2009.
Schema, Napoli, d'If, 2012.

³⁵ La catena fonica, che fa perno su un alto tasso di allitterazioni (alcuni piuttosto prevedibili), in parte delude perché rischia di saldare il significante in una monotonia di cui non si evidenziano i nuclei fondamentali.

³⁶ obnubilato sto guastato d'astio / curvo come una virgola sui tasti / le mani imposte a premere la plastica / i polsi impulsi emanano e manie / in cavi e fili inerti che s'innervano / veicolando il senso dei vocaboli / disintegro congegno dell'ingegno / alterazione dell'interazione / tra l'uomo e la sua macchina artificio / contrasto nel contesto del silicio / asincronia tra il cranio l'arto e il gesto / da parte a parte sceso in scena il verso / sipario di parole steso a sfondo / rimasto il resto fuori a farsi mondo.

plasmare secondo tecniche letterarie consolidate, ma nobilitato a *decifrare* criticamente il reale. La riflessione si incentra più specificatamente sul *meccanismo poetico*, sulle dinamiche di percezione e di restituzione verbale. Nel tempo in cui *la pratica di massa / e l'arte sono unite tra i corpi dei media* – come meglio di altri sa chi si occupa di copywriting come l'autore –, *accenti e tecniche artificiali* perdono l'originaria cadenza letteraria e sono *prodotti / dagli stacchi televisivi*. La lingua della poesia affiora come riscatto *residuale*, capace di *oltraggiare* quella *pratica del fastidio* imposta dall'odierna multimedialità; di conseguenza, *la grafia infantile* si carica di *un forte ruolo / di disarticolazione* contestatoria. La spinta trasgressiva verso un'*antipoesia* si esplica in una tensione performativa, cosciente della discrasia tra *mente e corpo in cui siamo ben distinti*.

Bisogna attendere il 2008 per una prova matura. Con *Le parole cadute (segnali di cose a venire)* pubblicate tra i «fiori di carta» d'If, la scrittura di Adriano Padua si colloca nell'alveo di quella tradizione del nuovo che ha consolidato la sobrietà formale di un certo classicismo contemporaneo. Non ci sono scarti stranianti o estravaganti, anzi, vi si può ricomporre una linearità narrativa. La scelta lessicale non è convenzionale ma nemmeno eclettica, scevra di giochi fonici oggi alquanto abusati. Non sfrutta nemmeno artifici retorici, tranne qualche raro ma raffinato figurativismo, come la superficie del cielo *stropicciata e sporcata di luce*. Colpisce la dizione piana, concettualmente sostenuta, appoggiata ad una scansione scorciata. Versi scarnificati si dispongono in accapo serrati, non tanto per riempire gratuitamente l'altezza della pagina, piuttosto con potenza incisiva che restituisce un'impressione esterefatta del mondo. Se si riflette sullo specifico poetico che risuona, lo si ritrova, più che nella ricercatezza formale, proprio in tale ritmo, nella comunicazione smozzicata di una condizione afasica che tuttavia non si abbandona alla disperazione o, peggio, al lamento.

Eppure, la silloge si iscrive all'insegna della *cut-up poetry* a cui rinvia esplicitamente la citazione in *exergo* da *Il metodo cut-up di Bryon Gysin* di W. S. Burroughs: «Cut the words and see how they fall». La raccolta viene presentata come composizione di parole tratte da circa 50 *e-mail* intercorse in due mesi tra un uomo e una donna. Ma queste *parole* sono *cadute* talmente bene che di poesia automatica o combinatoria, su cui molti hanno insistito, la scrittura di Padua ha davvero ben poco. Siamo ben lungi dall'asemanticità o dalla gratuità dell'espressione; se dunque il software di selezione dei frammenti è davvero intervenuto³⁷, ha potuto scegliere tra una corrispondenza già in sé densamente eloquente.

In un passaggio, l'autore svela anche l'opportunità della pubblicazione: *organizzare in poco tempo / una cometa / da recitare al pubblico / con dedica*. Chissà se davvero vi è l'intento di un'operazione di marketing letterario. Di certo gioca un ruolo importante un'altra componente,

³⁷ Nella pagina dei ringraziamenti, Padua include Erik Wistrand, il cui software (www.wistrand.com/word) pare abbia analizzato i testi originali e scelto una lista di sintagmi sillabicamente regolari. E' con questi, infine, che il poeta dichiara di aver "composto" il libro.

apparentemente estetizzante. I due interlocutori vorrebbero *parlare*, poi la poesia *graffia la pelle, si fa / attrice*. Entrambi sembrano presi dalla calligrafia dei loro sentimenti e prevale la dimensione letteraria, o meglio mediata, sul vissuto diretto. Va in scena una psicodinamica di estrema attualità. I due si lasciano prendere la mano, anzi abdicano a favore di una corrispondenza virtuale in un *punto nascosto* comune; il medium dell'e-mail si traduce parossisticamente nel luogo di autenticità, disvelamento e vicinanza per eccellenza, in un rapporto inversamente proporzionale alla concretezza e alla capacità prospettica di futuro. In una realtà sfatta da *vuoti d'aria*, il rapporto di coppia è una successione dilatata di parentesi – tonde, quadre, graffe – clandestine e resistenziali in cui riparare. La scrittura blandamente afferma e riscatta identità negate da una routine mortificante, perché *il segno che si concretizza / è una nostra costante / possibilità*.

Padua dimostra la sua stoffa autoriale nel vivere e rappresentare un topos letterario logoro (la relazione amorosa) come sintomo dell'attualità e lente sociologica³⁸. La prima persona plurale non si restringe ai confini asfittici della coppia ma si amplia a farsi portavoce di una generazione senza prospettive di dimora fisica (*e ora come sto non lo so dire / a casa tutto a posto / a parte che la casa non esiste*) e temporale (*traslocare all'infinito / tutto ciò che potrebbe bastarci*).

La storia non ci unisce
e noi gli andiamo contro
cercando di nascosto
il modo di aspettare e proteggersi.

Predomina un senso di allarme impotente: *ci strangolano [...] qui intorno e non si può curare / il male che ci spetta*. Il Male non è solo genericamente alluso, ma si sostanzia in un'inquietudine compressa: *sono limitato ad ogni sogno / da gerarchie ed obblighi / sociali e di lavoro*. La paura è motivo ricorrente e dichiarato senza pudore; essa si alterna ad allucinati stati di sospensione:

Altrove
la notte ha come una
ipnotica armonia
il cielo è resistente
stabile e superiore
è fatto di grafite e di paura

o a scatti umoristici: *apprezzo nonostante la paura / la creatività dell'inventore / del mio incubo*.

Appare stabile, quanto *precaria*, la nostra condizione constatabile: *cosa avremo / se ne è già andato* e ci è rimasto un *rottame* disumanizzato. I protagonisti sono alla ricerca di un *senso delle cose latitante* e tuttavia non riescono a sostanziarlo nemmeno insieme:

non cerco mi modifico

³⁸ Ci troviamo in pressoché totale disaccordo con una (forse l'unica) lettura di Lorenzo Carlucci comparsa nel blog letterario *La dimora del tempo* di Francesco Marotta. Per quanto il recensore esprima una valutazione positiva, liquida la silloge come un «esercizio di poesia semiautomatica in una prospettiva inedita, 'esistenziale' e 'sentimentale', piuttosto che estetica, filosofica, sociale, sociologica». Semmai è esattamente il contrario a fare la differenza.

sussurro le incertezze
aspetto una risposta ma non ho
domande da proporti

Nemmeno attraverso la scrittura pare che chi scrive «trasformi l'ordine in disordine». Tuttavia, la tecnica del *cut poetry* riesce qui ad assemblare elementi esistenziali del vissuto e del sentito, che risultano in sé ritagliati con istinto resistenziale all'interno dell'esperienza quotidiana di individui reali. Nel senso lancinante della realtà, accanto al sentimento di un'intensità trattenuta e tarpata, emergono dunque più vividi e dolenti i contrasti di luminosità contratta e gli spiragli di dolcezza, come il seguente: *presto avremo possesso / di un bordello di gioia / molto fragile*.

In questo paesaggio spazio-temporale desolato, il dono della relazione è una testimonianza di capacità reattiva. Di questa, anche la scrittura è una forma di espressione.

La presenza del vedere (2009) è titolo interlocutorio che riceve alcuni spunti di chiarimento dalle citazioni in exergo. La prima, *Fiat lux* di Fernando Pessoa, condensa i temi chiave della prima sezione, *Radiazioni*. L'antitesi *nulla: tutto* su cui oscilla continuamente il soggetto, attratto dal nichilismo, mentre anela alla totalità e ne sconta causticamente l'inattingibilità; la *frammentazione* dell'identità in percezioni *sconvolte* da un contesto inospitale; e infine il ribaltamento di valore tra *notte e luce*. In questo quadro, la *presenza del vedere* è *riposo*, ristoro, come se lo sguardo fosse un luogo in cui il soggetto potesse raccogliersi, distendere le proprie tensioni e carpire il mondo, con una vista dal crinale tra interiorità e mondo esterno. La *presenza* si afferma infatti in una dimensione interna, depurata fino a farsi *vuoto* – altra parola chiave di Padua.

La dialettica tra *buio* e *luce* si svolge invertendone gli attributi: la chiarezza risulta uno stato di incertezza, reso equivoco dalle *ombre* e soprattutto da una potenzialità nociva ed ustionante. Il soggetto, evidentemente ferito, ripara nella notte, che nella sua oscurità – un'oscurità sincera – lo previene dalle ipocrisie del giorno.

L'*io* assume una posizione disincantata ma non rassegnata. L'atteggiamento scatenato dal turbinio erosivo di eventi esterni è altrettanto corrosivo. Manca, se si vuole, la *pars costruens* di questa limpida analisi della *notte* cosmica in cui ci troviamo; a meno che, e a ragione, non si legga proprio nel tessuto letterario così sobriamente ordito, il pendant costruttivo.

La coesione della sezione *Radiazioni* ha un che di raro e prezioso e poggia su riprese lessicali e antitesi concettuali che definiscono il solido equilibrio del soggetto, capace di padroneggiare consequenzialmente la lingua pur esponendosi alle contraddizioni del reale. La dominante lessicale è di matrice espressionistica: *distrugge, deflagra, disgrega, devasta, scalfisce, infrange, ferisce, taglia, recide, lacera* – la gamma verbale della distruzione è esplorata in tutte le direzioni e le proprie declinazioni grammaticali. Le variazioni con cui si esprime la violenza coinvolgono tutti i sensi: *deflagrazioni, devastazioni, impatti, fragori, tumori violenti*; oltre alla vista e l'udito, anche il

tatto è sconvolto.

Uno stallo belligerante nel cui orizzonte non si identificano nemici chiari è allegoria esistenziale. E' segnalata dalla reattività della materia, dal contrasto tra naturale e artificiale, dal paesaggio costellato di *rottami* e *fabbriche*, sotto battiti ricorsivi di *piombo*, *petrolio* e *piogge acide*. La ricorsività di questi ultimi motivi – *le nuvole piovono guerra che torna su noi sotto forma di polvere*; oppure *acida la pioggia brucia l'aria distruggendo devastante la materia e la parola* – ci riportano a quegli scenari post human già disegnati da Sara Ventroni. *Nel Gasometro*³⁹ la sensibilità agli agenti atmosferici e l'azione del tempo in genere fondano la necessità di rigenerazione della lingua stessa. Anche Padua attesta una mutazione sociolinguistica: *piovendo dalle nuvole il veleno cola e lava le parole / come una morte liquida che penetra narcotica nel corpo della lingua*. Ed entrambi gli autori riescono a testimoniare un originale aggiornamento espressivo.

Pur nella spigolosità espressionistica, domina un sorprendente equilibrio formale. La padronanza della lingua sottrae il soggetto autoriale sia alla resa che ad una sensibilità indifesa. Il movimento largo del verso elude ogni effetto di compressione e schiude piuttosto una continuità discorsiva modulata da costanti formali. La compattezza della sezione è infatti, soprattutto, una questione formale, che riesce a concretizzare l'atmosfera e i suoi moventi: contrasti cromatici, sinestesie (*alba elettrica*, *brani di tenebra / suono del buio*), ossimori (*mare tranquillo di odio*). E' una poesia materica, non tanto o soltanto per l'uso di analogie o metafore visive, quanto per il trattamento della materia fonica. Vi è sì il riferimento alla maestria di Zanzotto ma depurato dal piacere ludico e quindi da alcuni giochi di parole divergenti. L'*excursus* del lessico – dall'ordinario al letterario, al tecnico-scientifico – si amalgama in un tessuto dalla trama fitta, stretta da una fluidità di assonanze, consonanze, germinazioni paronomastiche e paraetimologiche, con una certa originalità negli accostamenti. Di cantabilità forse non si può parlare ma si può intravedere un pentagramma di armoniche ricorsive con una certa linearità e cadenza timbrica, quasi a delineare un nuovo modello di metrica. Non è un caso che il dettato risulti talmente incisivo, grazie a queste percussioni verbali, da non richiedere tracce di punteggiatura.

Nelle prove precedenti, le forme scarnificate davano meno spazio di confrontarsi con la dimensione metrica. Qui l'ampiezza del verso sembra rinviare alla forma quadrata degli *Spazi metrici* di Amelia Rosselli⁴⁰. La larghezza tetragona dipana il contrasto con il reale in forme continuamente metamorfiche fino ad esaurire lo spazio ma non la propria energia; anzi, in questa perlustrazione sembra che il carattere virile espliciti le sue capacità guerriere.

Padua restituisce il senso di *saturazione* derivante dall'immersione urbana in *rumori violenti*,

³⁹ Sara Ventroni, *Nel Gasometro*, Le Lettere, Firenze, 2006.

⁴⁰ «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi successivi dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione». AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, ed. Garzanti, Milano, 1998, p. 340.

immagini fisse, gesti e movimenti abituali. Una pressione costante che *nega il senso* e la percettibilità sia dei discorsi interiori, che di quelli interpersonali. La sua non è una gran voce ma un falsetto che si leva sopra un *rumore latente: auto che frenano e stridono, fragori, deflagrazioni* non meglio definite. Il *volto del mondo* si cela dietro una *maschera di un silenzio profondo e nevrotico*; il *frastuono* è la sua *voce*, il linguaggio di un'autentica violenza ontologica.

Ne resta – apparentemente – una *materia verbale ed inerte* scolpita nel niente, che sancisce l'esistenza di azioni soltanto potenziali o effimere. Da questo *nulla*, Adriano coglie *figure prive di centro* che continuamente sono esposte a *formarsi e sfuocarsi*: estratte da un *montaggio illusorio*, potrebbero sovrascrivere un *sistema qualunque di segni*. Viene dunque messo in discussione lo statuto stesso della poesia: *i versi deragliano e franano in loro le nuove parole*, in una temuta impossibilità di un dire effettivamente diverso, autenticamente nuovo. *Rimangono ferite nella bocca e verità che hanno sapore di sterminio / s'infrangono*, a detta dell'autore; stando a chi legge, invece, esse reggono bene l'urto, non cedendo alla resa e anzi superando l'incomunicabilità e l'afasia spesso dichiarate. I segni si fanno significativi semplicemente per il fatto di essere sottoposti ad una selezione critica e analitica e in secondo luogo ad un trattamento elaborato e consapevole.

Il primo testo è già indicativo di alcuni stilemi della silloge. Elemento rivelatore, determinante per il *vedere*, è il *buio*, che parossisticamente rende *visibili le crepe*. Esso si *espande* inizialmente in forme *composte, geometriche*; ma è incontrovertibile che con una sorta di lucidità *incessante* esso persevera la distruzione: crea *vuoto* e, mentre li annulla, *contrast*i di colore; via via svaniscono anche i suoni fino ad atrofizzare i sensi in modo *atroce* per chi legge, anche per una marcata scelta lessicale espressionistica (*distrugge, ritorce, divelta*, etc.). Si passa al regno della *quiete*, paragonata ad un *gendarme* esprimendone la rigidità: *terribile, ferma, presidia* un microcosmo fragile e franto in *strade sconnesse, frasi insipide, cose abbandonate* alla loro incerta staticità e che tratteggiano un orizzonte umano dissestato. Qui si *vede* una realtà sociale priva di speranza di salvezza, a cui siamo chiamati con uno slittamento incisivo alla prima persona plurale:

#1

[...]

gli squarci si formano enormi nell'aria spaccata che tende a riapprendersi
schierarci ci serve soltanto ad avere e esibire un inutile alibi
saremo noi stessi dei nuovi massacri a venire le prede e i carnefici
per questo dobbiamo comunque provare a nasconderci senza esitare
ma addosso rimane per sempre l'odore del sangue e il rumore che siamo
e dunque salvarsi non sembra per niente possibile almeno per ora

Inchiodati al presente, il poeta ci avverte della fittizia consistenza delle nostre prese di posizione, al limite dell'*esibizionismo* e del giustificazionismo (*alibi*). Saremo *prede* e *carnefici* e tanto vale dunque *nascondersi senza esitare* in qualche anfratto della Storia, ma con la chiara consapevolezza che *salvarsi non sembra per niente possibile*. La difesa è una strenua resistenza ad *occhi sgranati*.

E' qui, nella necessaria *presenza del vedere*, l'indicazione etica più rilevante della scrittura di Padua.

La metropoli fotografata in *Radiazioni* anche in *Meccaniche*⁴¹ si mantiene nell'orizzonte dell'anomia e dell'alienazione, fomentate dall'interazione tra spinte consumistiche ed uno stato di emergenza permanente:

rumori non umani e nomi neutri
intersecano strade come vene
che a piene traiettorie si protraggono
nel radicalizzarsi dei conflitti

attori dietro ai vetri dei teatri
inscenano silenzi recitati
marciscono in disuso le parole
le merci morte circolano libere
[...]

Apprezzabile questo passaggio in cui i discorsi comuni sono associati a *silenzi* che non sono per l'appunto *muti* ma *recitati*, falsati; le *parole* autentiche si devitalizzano, a favore della libera circolazione della *merce*, unico valore di scambio effettivo. Padua ci vede come manichini impagliati, nella migliore delle ipotesi dotati di abilità attoriali. L'incomunicabilità è in primo luogo una forma mentis di distanziamento dalle persone, di vicinanza alle merci, di sottomissione all'allarme o alla resa imposti. Non esiste lucida serenità in un contesto in cui *la quiete è un'apparenza data dallo / stabilizzarsi al suolo di ogni crollo*.

Gli echi / dei fuochi che altrove divampano, i nuovi massacri a venire e quelli che lontani [...] *si compiono* dislocano l'eccidio in una dimensione di lontananza, che non può essere né spaziale né temporale, considerando le conseguenze immediate sul soggetto; si direbbe ci sia il filtro della mediazione dei canali di comunicazione, che avvicinano e al tempo stesso mantengono distaccati i teatri di guerra reale; l'accezione esistenziale del conflitto tuttavia è sempre attiva. Il principio del *polemos* pare essere un circolo vizioso: *l'uomo alimenta la guerra violenta, la pace gli uomini invece la cercano a costo di uccidere gli uomini* inseguendo *falsa gloria*. In #8 i riferimenti si precisano e concretizzano con indicazioni quanto mai attuali:

[...]
la fede crudele è protetta al sicuro
dai cani da guardia del mondo
che dormono e sognano tesi
e ipotesi in nuovi teoremi
su strane figure geometriche

Lampante l'allusione allo scontro (indotto) tra civiltà. Qui si evidenzia la sovrastruttura di poteri

⁴¹ *Meccaniche* è una sezione de *La presenza del vedere* (2009) che ingloba alcuni testi già apparsi sotto il titolo *Scansione (meccanica) della notte*. L'insieme, databile dunque tra il 2006 e il 2009, appare qui meno compatto. L'allure dark vi si sospende facilmente come cifra identitaria epidermica. Di conseguenza anche alcuni giochi fonici risultano un po' scontati: decime, decibel, cedere, cenere; trame di catrame; notte inghiotte; che sconfinano a volte nel manierismo: *l'alba in scena scivola / sciorina luci a sciami; scemando nelle grigie scie dei roghi / scempio luminescente; arriva dino in gola a strofinarsi / e strema strangolata in muta strofa*.

forti, la cui logica sfiora l'onirico declinandolo in incubo; altrove la contraddizione ossimorica del conflitto religioso si declina in ossimori di potenza visionaria: *la contraerea chiama la preghiera / s'impregna il cielo di fosforescenza*. L'attualità politica è comunque esito di una conflittualità intestina alla civiltà industriale *tout court*:

angeli a brachi portano la guerra
da cielo a cielo l'hanno generata
e i cani nel rumore canti sentono
note elettrodomestiche e meccaniche

Il silenzio è inoltre inattuibile sotto l'amplificazione del brusio del mondo, dai *jingle della neotelevisione* agli elicotteri / *che entrano con dio in contraddizione*. Anche i versi si fanno catodici e diffondono *idiotismi idioti*. E' proprio la poesia – la sua poesia, quella di Padua – a fondare un linguaggio alternativo ad un sistema desemantizzato.

Siamo di fronte dunque a una situazione storica di scacco. Tra l'altro, *il male* sembra avere effetti contagiosi, penetra *cadendo a poco a poco* negli scheletri e nei sonni, impalpabile come un *soffio*, affascinante di *nuovo splendore*. Si chiarisce dunque l'esigenza del *vuoto*:

nuovo argine muro che s'erge
squarcio e lama tra la coscienza ed il potere
segno e limite tra il vento e le bandiere

Nel *vuoto* si dà l'unica sede per *la presenza del vedere*, per una critica radicale, per un'adesione alla concretezza che si sgancia dall'ideologia come dall'effimera immediatezza.

La forza tagliente della chiara visione è quasi un lascito genetico di generazioni di martiri il cui sacrificio non può essere vanificato.

la morte porta consiglio dalle fosse
odora di bruciato la nostra pace
ed oltre i riflessi distanti dell'alta marea
condensano le ombre nel farsi frase

La compostezza verbale raccolta ne *La presenza del vedere* si smaglia in versi più elastici nell'*Alfabeta provvisorio delle cose* (Arcipelago Edizioni, Milano, 2009).

Tutti i componimenti iniziano con un trattino che pare dare voce ad un'istanza distinta dallo scrivente, che forse anche perciò assume uno stile più *casual*. La disinvoltura si esprime anche in una riflessione più insistita sulla poesia e la sua inconsistenza. In particolare è il ruolo aureolare dello scrittore ad essere demistificato e parificato a qualunque altro consumatore integrato nel sistema:

- è lo scrittore che veste
abita consuma
lunghi dall'avere
alcune vie d'uscita

[...]

ma lungi anche dal cercarle se è frequente che il prodotto letterario si colloca strategicamente *sui prossimi mercati*.

Ridimensionata la scrittura anche dal punto di vista formale, Padua qui punta decisamente sull'azione:

[...]

è inutile regolare le cose
il resistere invece significa che
una domenica mattina con il mondo
ti dovrai alzare assai rapidamente
e guardare cosa accade di un bisogno
nato ora in un pensiero come fosse
l'unico mezzo messo a tua disposizione

Lo spazio della letteratura è limitato e limitante: *facciamo l'esperienza dei concetti*, alimentando un'astrazione ormai obsoleta. Alla scrittura resta il ruolo *strettamente grafico* di *fughe di informazioni*, comprese quelle veicolate nel e dal *silenzio*. Attraverso una vera e propria tecnica di cut off, si assemblano frammenti cronachistici, a stento semantizzabili in modo organico ma di certo espliciti: vi si colgono le sfaccettature di un mondo inficiato dalla politica, sommerso dall'ecolalia dei media, in cui si respira *aria* di *cattività* e di *casino*.

In *quest'epoca di troppo* che è *fuori dalla storia*, il poeta sembra perseverare la testimonianza di un'alterità, pur essendo consapevole della propria ipoteca ideologica e del soggettivismo piccolo-borghese che la lirica tende ad esprimere. Prendendo le distanze dall'autoreferenzialità letteraria⁴², Padua diserta un'*alterazione secondo i canoni*, un ossimoro che non può effettivamente esprimere una rivoluzione, e critica in modi interessanti e originali il concetto di canone:

lascia stare
alterate secondo i canoni
quando vuoi
le carceri di nuovo stracolme
anche se qui è pieno di refusi
nel rispetto
soltanto delle regole

ricorsi di parole
e di luoghi
i secoli lo sono
[...]

Il riferimento al sovrappopolamento delle carceri si aggancia alla denuncia di una situazione contingente e al tempo stesso ad una gabbia storico-critica troppo avulsa dalla realtà. L'innocua omogeneità con cui il motivo si insinua sprigiona un'incisiva capacità di metamorfosare i referenti: i

⁴² *l'arcadia che solforica fa crash / conta poco / la vita mi è venuta non incontro / subendo le funzioni / ridurre a chiarezza / non ci staremo mai in una quartina / sotto forma d'inganno.*

refusi non sono nel testo ma nelle prigioni; l'analogia sottolinea la superficialità del trattamento; la loro raccolta di massa è subordinata alla priorità del *rispetto / soltanto delle regole*. Le *parole* fanno *ricorso* ma nel tempo diventano *ricorsive* ed il testo lascia sospeso il giudizio sulla loro efficacia. Di fronte agli orrori umani (come l'Olocausto, a cui si accenna), le *lettere* sono poco più che un irrilevante colpo di *tosse* di cui non vale più la pena preoccuparsi.

[...]
andiamo vieni via
ti porto dove non

La conclusione tronca dichiara che la scrittura non sa (ancora) dire un'alternativa. Eppure, quella di Padua sa ancora suggerire il concetto di *resistenza*.

IV.7 Giovanna Frene (Asolo, Tv, 1968)

Frene (dal greco φρήν, *phrén*, mente, cervello), al secolo Sandra Bortolazzo, ha una formazione che testimonia un'inquietudine espressiva, mai paga dei risultati cui perviene, come dimostrano gli stessi scatti e sviluppi della sua poetica. In età giovanile si dedica allo studio della musica, in particolare del flauto traverso; intraprende poi l'Accademia delle Belle Arti specializzandosi in incisione, a cui associa l'altro pseudonimo di Federica Marte; dopo il 1990 si iscrive al corso di Laurea in Lettere che conclude con una tesi su Andrea Zanzotto, nume tutelare della sua produzione iniziale; consegue nel 2007 il titolo di Dottore di Ricerca sotto la guida di P. V. Mengaldo, con uno studio dell'epistolario di Metastasio. Suoi saggi e recensioni sono apparsi in «Paragone», «Lingua e Stile», «Studi novecenteschi», «L'immaginazione». Si è infine perfezionata nell'insegnamento di materie letterarie, che attualmente svolge.

La formazione all'arte incisoria condiziona la percezione della Frene, caratterizzata da una sorta di diplopia. Il calco è l'impronta di una matrice e l'uno e l'altra, come il concavo e il convesso, risultano complementari. Ne deriva che l'Essere non è mai uno senza il Niente e da questo è irrimediabilmente scisso. Quest'angoscia dell'unità mancata si modula nell'esplorazione di temi classici e dominanti, quali l'amore, la morte, il doppio dislocato tra *datità* (o mera presenza) e l'assenza. Come descrive Zanzotto efficacemente nella prefazione a *Datità*⁴³, «Si potranno trovare in queste poesie echi di autori di sempre e di contemporanei, per non dire di coetanei, ma è tipico di Giovanna Frene spostare le pedine o meglio le statuine dei suoi interiori Penati, dei suoi Manes di fitto primordio come di passioni mai pienamente attualizzate», in particolare di refenti filosofici; «appare un teatro immobile che però ha personaggi tutti in atto di scattare». La stessa «tastiera zanzottiana»⁴⁴ è suonata solo in alcuni tasti, ovvero lessicali, morfolessicali, fonetici: oltre a prelievi e neologismi, la ricerca del senso pare autogenerarsi analogamente per germinazione del significante in catene etimologiche o allitteranti, che cercavano nella consonanza la corrispondenza del reale. Il tutto comunque è declinato all'interno di un quadro espressionistico, più propriamente personale. La colpa, nella sua persecuzione interlocutoria, grava sul soggetto come eredità ancestrale e cosmica⁴⁵. C'è un Male con cui confrontarsi e la sua non decifrabilità diviene via via oggetto principale di indagine. I vari *se* e condizionali nelle *Sette stanze auree* di *Datità*, testimoniano un procedere sillogistico che fallisce nella ricerca di un'affermazione risolutiva:

Sostenere lo sguardo del male temporale
se per sopportare un non-bene si deve attuare
un altro non-bene se per rendere commestibile
l'orrore si ingoia ogni sua paternità

⁴³ G. FRENE, *Datità*, postfazione di A. Zanzotto, Lecce, Manni, 2001.

⁴⁴ *Nuovi poeti italiani*, a cura di PAOLO ZUBLENA, fascicolo monografico di «Nuova Corrente», LII, 135, 2005.

⁴⁵ «Esiste una Colpa che è sopra, o dentro, ognuno di noi, indipendentemente da noi. E qualcosa connette questa Colpa all'inevitabilità della storia. Forse la Colpa è la vita stessa. Una specie di Riscatto baudelairiano rovesciato...», G. FRENE in *Nota a Sara Laughs*, d'If, 2007, p. 31.

non si dovrebbe recriminare sull'oscuro crimine
che spappola la radice della quiete astante

Sin dall'esordio (non precoce)⁴⁶ l'anima intellettualistica della Frene si modula in modo originale nell'intreccio («anche se inizialmente un po' faticoso»⁴⁷) con una poesia estremamente concreta e soprattutto corporale. L'attenzione alla «fisica del senso»⁴⁸, in sintonia con alcune indagini espressive contemporanee (Biagini, Magrelli per tutti ma anche Andrea Inglese per la poetica della “visione”), esprime una sensibilità *sui generis* per gli aspetti controversi e contraddittori della propria femminilità. Attraverso questa prospettiva, assume maggior concretezza la misura della scissione, della violenza, in ultima analisi dei rapporti di forza.

La svolta decisiva si ha nel 2007 con *Sara Laughs*, vincitrice del Premio Mazzacurati-Russo della casa editrice d'If. Questa è senz'altro la plaquette che afferma autonomia e originalità rispetto a modelli precedenti. In essa inoltre l'abbandono dell'autobiografismo è totale e si perviene ad una scrittura impersonale, di grande efficacia. Oltre alla generalizzazione o distanziamento del discorso, l'eloquenza deriva da nuove formule espressive, capaci di smorzare certe urgenze o derivate allucinate. «Ha doti di icasticità e limpidezza innegabili», scriveva Marco Giovenale alla sua uscita⁴⁹. «Il lessico è freddo, piano, non “accessibile”. L'orditura sintattica è rigorosa, non “esplicativa”. L'icasticità è giustizia e giustizia, non cedimento alla felicità facile dell'aforisma»⁵⁰. La figuratività risulta più focalizzata, scevra da elementi esornativi e bloccata da scatti intellettualistici. L'ispirazione al romanzo *Mucchio d'ossa* di Stephen King⁵¹ è uno sfondo che libera sospensioni interlocutorie sulla natura della Storia, del Male, della responsabilità – ma anche, e per inciso, sulla pervicacia dell'esistente a resistere e riprodursi. Non a caso l'autrice si è sentita in dovere di puntualizzare che *Sara Laughs* raccoglie testi composti tra il 2002 e 2005, «dopo l'11 settembre (che non è ciò che sembra)».

Gli ultimi due volumi editi certo non sono “semplici” raccolte di componimenti sparsi ma vere proprie architetture, organizzate in un sistema coeso e stratificato. Frene sta focalizzando la direzione specifica a cui indirizzare la propria scrittura: una poetica, in primis, e un'etica della

⁴⁶ *Spostamento – Poemetto per la memoria (1997-1998)*, Paré (Co), Lietocollelibri ed., 2000.

⁴⁷ P. ZUBLENA nel cappello introduttivo a Giovanna Frene, nell'antologia *Parola Plurale*, Roma, Sossella, 2005, pp. 1947-8.

⁴⁸ A. CORTELLESA, *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.

⁴⁹ MARCO GIOVENALE, recensione a *Sara Laughs*, «il manifesto», 27 maggio 2007.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Si tratta del primo libro di Stephen King a ricevere dai critici, nel 1998, un'analisi letteraria che vada al di là di quella del genere horror. In esso “Sara Laughs” (“Sara ride”) è il nome di una casa di campagna in un piccolo centro del Maine, uno stato federato degli Usa. La casa appartiene a un celebre scrittore, Mike Noonan, in crisi per la morte improvvisa della moglie Johanna, la quale non gli aveva rivelato di essere incinta. Il fantasma di un'altra donna, Sara Tidwell, violentata e uccisa decenni addietro, istiga irresistibilmente gli abitanti del luogo a uccidere i discendenti dei violentatori. Anche Mike è esposto a questa tentazione e solo lo spettro di Johanna lo salverà dal ripetere il sacrificio. Per concludere la catena di orrori, avrà il coraggio di distruggere le ossa di Sara.

poiesis. «La poesia – dice – dovrebbe arrivare a incarnare l'empatia con il mondo»⁵². Un'empatia che è *pietas* per l'entropia dominante.

Già dal titolo dell'ultima raccolta, si intuisce una percezione statica, o perlomeno ciclica, della storia: *Il noto, il nuovo* indica uno scarto di conoscenza in uno scarto di tempo minimo; è l'assonanza ad annullare distanze e differenze e a dichiarare una sostanziale ripetizione dell'identico.

La catena temporale sembra inoltre concludersi o convergere qui, nel presente, senza uno slancio prospettico. Sono *appunti postumi* di chi non appartiene e non parla dalla posterità, né ad una posterità. Da un limbo già oltre la soglia della vita, della vita vera, si narra una storia già definita, già giocata, le cui regole, la cui *natura*, ha qualcosa di radicale: di radice marcia, morta. Emblematicamente, si apre qui *una bocca perennemente spalancata / che / mangia il guasto domani*. Molti deittici ancorano la scrittura al presente del lettore, a cui l'autore ammicca coinvolgendolo in forme plurali (*noi, nostro*) e anche con colloquialismi (mai rivolgendosi direttamente al “tu”). E' una generazione intera, forse un'epoca a ritrovarsi intossicata da un tempo avvelenato, afasica ed estinta in vita. Un'ingenuità originaria – quella di vivere autenticamente, con possibilità di essere innocenti e di godere di libero arbitrio – risulta espropriata.

In exergo e in chiusura, citazioni ricercate focalizzano immediatamente la cornice di riferimento entro cui il lettore dovrà muoversi: l'interesse autoriale è specifico e scandaglia il fenomeno del nazismo, le sue origini, cause, conseguenze. L'ampia documentazione delle note accompagna il lettore a costruire un palinsesto entro cui la poesia è soltanto una delle voci. Non sono i fatti ma la loro *natura* ad essere oggetto di indagine. Latente soggiace un'identificazione con *il* popolo sterminato, emblema di ogni discriminazione; ma il rigore geometrico dell'osservazione mira ad un'espressione sobria e severa: siamo ben lontani da forme intimiste o introspettive, perché *l'io non è un problema, il problema / è l'oggi*. Si perviene dunque ad una riflessione metafisica nel senso storico attraverso gradi di astrazione che fanno perno su elementi concreti, specie sul dolore o l'espressività fisica.

Due soli testi stanno all'esterno delle sezioni. *Che cosa hai fatto* è una dichiarazione senza punti di domanda. Imposta il tema principale che sostiene la ricerca: *il nesso di colpevolezza* tra chi opera *cancellazione* e *abrasione* di memoria, tra chi altera l'*abominio* e chi accetta di vivere nella *menzogna* del quieto vivere, nell'indifferenza ad un atto *comunque compiuto* per quanto vi si soprassieda. A conclusione *La grande giustificazione* non concede sconti di responsabilità: *tutte le forme del passivo / in sequenza non fanno un attimo, ma di nuovo un vuoto*; l'esito dell'azione collocata nel tempo è un'eternità silenziosa, una *fine* non definitiva finché non sarà definita. L'omertà della verità cancella sfilendo ogni identità soggettiva calpestata.

La prima sezione, omonima rispetto al titolo, è un florilegio di brevi composizioni, ben più

⁵² G. FRENE, in *Poeti degli Anni Zero*, op. cit., p. 116 e sgg.

solide di quanto l'esile struttura e la dimensione frammentaria potrebbero suggerire. Né sbrigative, né approssimative, sono osservazioni ben più calibrate di semplici spunti di riflessione: istantanee parziali che auspicano a sommarsi in una visione più esaustiva. La struttura è spesso nominalistica, sempre minimalista e parca, a volte anaforica. Nessuna concessione all'immediatezza o allo spontaneismo, dunque. Parole o immagini desuete (*iridescente*) o concettualmente dense (*inenarrabilmente*), infine raffinate (l'apertura *a conchiglia* del tempo) connotano una scelta semantica fine e precisa. Proprio alcune costanti lessicali intrecciano dei fili tematici conduttori. Il verbo *esistere*, portatore della chiarezza (spesso demistificata) e dell'essenzialità radicale delle cose. Il *frammento* come elemento caleidoscopico attraverso cui tentare la ricomposizione del Reale. La *germinazione*, poi *gemma* e *germoglio* e *semina*, che si misura su una *natura* sterile. Questi nove componimenti riportano complessivamente al grado zero dell'esistenza, al *bios*: al fatto di essere *carne*, *ossa*, poi *cadavere* senza più identità. Nella *casualità* di corpi fisici il *male* ha una tangibilità qui più consistente. Il ricorso a cornici che squadrano le parole sostituisce con effetto lapidario un'incisione a caratteri maiuscoli. Il tessuto verbale, scarno e composto, subisce così degli sbalzi violenti. Come reazione, si direbbe, alla violenza che ne è oggetto d'indagine ed espressione.

La concezione dell'*homo homini lupus*, di *mala tempora* frastagliate di *crudeltà*, di un *motore immobile* maligno è veicolata, oltre che concettualmente, da un lessico e un immaginario espressionistici a cui si ricorre proprio per mantenere *inalterato l'abominio*: l'ossimoro *irradia livido*, il cinico *semplicemente per eliminazione*, *lo sbranare / lo sbranato*, *silenzio opporre*; potenti alcune visioni di icastica disperazione: [...] *scorre, il male, / propelle* dilagando nel vuoto di fine pagina; oppure il riquadro che incornicia *una bocca perennemente spalancata / che / mangia il guasto domani*. La perfettibilità di matrice umanistica ha fatto il suo corso, come pure l'ottimismo progressista dei vincitori, di chi scrive la storia. Oggi l'onnicomprensiva mercificazione accentua l'alienazione. Ma al di là di questa specifica attualità, il nodo cruciale è la propulsione della Storia mossa dal *male*. Se vi fosse *difesa* – altra parola chiave – e denuncia delle sue offese, la Storia stessa si bloccherebbe.

Tre movimenti per New York è senza dubbio la sezione più riuscita, in cui simmetria e variazione sanno modularsi nitidamente in una estensione maggiore che si fa distensione. Tre sono i testi qui compresi e la cesellatura, specie in chiusura, dà il senso di una forma antica, musicale. *Movimento* è termine che gioca ambigualmente tra l'evocazione di una partitura, di una ritmica, e il dinamismo della Grande Mela e della Storia stessa che nelle parole è condensato. Ciascun *movimento* è infatti una *corsa*, come recitano i titoli, in luoghi topici: *intorno a Ground Zero*, nella metropolitana (*subway*), nel tempo presente (l'oraziana *invida aetas* che qui *fugit* in un concreto indicativo). In exergo, tre nomi, tutti tratti da *Come si diventa nazisti* di Allen: testi e *movimenti* posti sotto l'insegna incombente dei carnefici, non della carneficina in sé. E' dalla responsabilità,

dalla *colpa* come spesso si ripete, che deriva il *movimento* della Storia. Ma all'ombra delle Torri Gemelle non è chiaro a chi vada attribuita: *una la polvere / una sola caduta*, di chi è vittima e di chi è complice (“*al posto di*”), vittima a sua volta. *Sia fatta la Loro volontà o / venga il tuo regno* sposta la responsabilità ad un sistema sovradimensionato rispetto al singolo. Tuttavia si *produce sempre lo stesso segno* nel ritorno identico del crollo: *in controluce*, una *resistenza*, un *attrito*.

La chiusa dei *Tre movimenti* realizza un effetto *fade*: frasi nominalistiche, in prima battuta tra parentesi rotonde, in seconda quadrate, suggeriscono associazioni di idee dilatate dallo spazio bianco. La corrispondenza tra i tre testi mette in evidenza la spersonalizzazione dei soggetti ridotti a meri corpi o parti di essi, in puro *movimento*, *senza desideri*. Senza intenzioni. L'esautorazione di sé si svolge travolta dalla *frenesia*, confusa da un *simulare apparenze* (prepotente nel raddoppiamento tautologico) che rende ancora più ingenua la vaga illusione di un'intrinseca, feconda potenzialità: *[creduta gemma] / [creduto germoglio]*. I *vinti*, i *superstiti*, non *hanno riguardo*, né sono riguardati dalle *rovine*, dalle *reliquie*. La perdita del *solo* determina l'abbandono del *resto*, in un progressivo, depressivo decadimento, alla luce del disincanto.

Colpa e simulazione – due leitmotiv della raccolta – è il titolo della sezione decisamente più complessa e stratificata di riferimenti letterari, filosofici, storici. Tuttavia l'operazione non riesce del tutto: eccede in un intellettualismo concettoso di non immediata presa emotiva; un *cut up* di citazioni che invece dell'autorevolezza, indeboliscono l'autorialità dimostrandone un'impreparazione ad una rielaborazione propria, originale. I testi acquistano un'articolazione più sviluppata e compatta, talvolta più discorsiva ma non per questo di immediata lettura. Il quadro storico si allarga, assumendo *Giovanni dalla Bande Nere* – protagonista anche del film *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi già citato in exergo – come paradigma per puntualizzare le più recenti osservazioni di Emanuele Severino su tecnica e capitalismo. Si ricorre a Deleuze per interpretare un motivo storico della filosofia politica, la tirannia, o a Brudel da cui si carpisce l'immagine del contrasto tra la *schiuma* e i *flutti* sotterranei del mare storico. Il *polemos* in generale è l'archetipo che struttura il discorso di questa parte finale.

Ma più che alle enunciazioni, sarà il caso di guardare ad alcuni passaggi più lirici e incisivi che impreziosiscono l'analisi più sofisticata e severa. Le contraddizioni della storia sono proposte con immagini che muovono alla commozione:

[...] l'arma contro chi spara è puntata
scarica, solo se chi poi è colpito non si sposta per primo in avanti; si muore
per cancrena, per leggerezza di campo, di corazza, cavalli piccoli; vinti solo dal vinto.

La leggerezza della morte, la condizione di falsa sicurezza e falsa innocuità, è proposta come un dato di fatto disarmante, che tramuta le precedenti convinzioni in ingenuità. Complessivamente ci si appropria di un linguaggio riduttivo e disumanizzante: *soltanto*, *solo*, l'ossimoro *piccola macelleria* e simili locuzioni parodizzano il ridimensionamento del male. Si noti qui come il

linguaggio si rarefa di fronte a questa evidenza, contraendosi via via per sottrazione di nessi grammaticali. Il medesimo testo prosegue:

[...] si aprono i piedi immacolati delle nuove propagazioni come cammini
da registrare, parti di tre, disarmati: necessario negare il sopra, se sotto; necessaria
se dopo, l'abrasione, dire al monumento che se saldo crolla, se crollato,
resiste al dispaccio finale che risolve il vuoto come "perché":

Immacolati, disarmati sono aggettivi che qualificano la condizione di innocenza violata, violentata da un decorso della Storia verso il Male, che appare incontrovertibile, soltanto *da registrare*. La *necessità* della *negazione* dopo *l'abrasione* riprende l'ipostasi iniziale dell'omertà e dell'oblio, in una parola della *simulazione* che consente di procedere nell'indifferenza secondo una teleologia della vanificazione.

Sotto una piccola collina, sopra un prato ridente e fuggitivo – Dietro il paesaggio verrebbe da ricordare – anche l'apparenza più accogliente e naturale viene demistificata. Ben più radicale la critica della *guerra civile* come *modello del permesso*, che rimanda a una revisione del mitologia della "guerra giusta". A ciò si aggancia anche la critica al perbenismo e al patriottismo, indicati come *virtù degli insensibili* e degli *insidiosi*, che riescono a permanere *insepolti* perchè *parassiti*.

L'autrice opera dunque un'effrazione dissacrante e corrosiva, comunicando pacatamente l'insofferenza nei confronti della normalizzazione della vita pubblica e privata. *L'idea inevasa del bene [...]* è sotto gli occhi di tutti, ospiti di un *mattatoio* che ridisegna la *terra* come una *tomba*. Si procede dunque per inerzia? Nella parte conclusiva si introduce come fattore propulsivo anche l'avanzamento della tecnica, indipendentemente dai fini. Al dovere di contribuire alla formazione di una coscienza critica, sembra voler e riuscire ad assolvere l'autrice, per la quale la *simulazione* può cessare (*solo così non è "come se"*) se si indaga *come è messo in atto, da chi è messo in atto*.

In quest'ultima sezione, versi prevalentemente lunghi si alternano a brevi o scalettano, con una disposizione attenta ai riverberi fonici e iconici. La ripetizione e l'accumulazione indagano parallelismi, spesso per minimi scarti (ad es. *per cancrena, per leggerezza di campo, di corazza, cavalli piccoli*, con scarnificazione progressiva dell'apparato preposizionale), modulano soprattutto la scansione del ritmo: a volte in forme esplicative e perentorie, altre volte colloquiali (*il problema non è l'io, il problema è...*), altre ancora con timbro salmodiante (*di chi non / ha colpa. non ha colpa chi*). E' tuttavia nella misura breve che l'autrice riesce ad essere più pregnante e disinvolta, dove le sue note all'apparenza impressionistiche racchiudono cesellature delicate ed aggressive al tempo stesso.

Queste formule, spesso intrecciate da chiasmi, sostengono strutture sillogistiche. La marca intellettualistica di questa poesia si denota anche nell'inversione della disposizione ordinaria della sintassi: soggetto-verbo-oggetto sono generalmente ribaltati, da una parte accentuando l'impatto emotivo dell'oggetto, dall'altra sforzando il lettore ad una lettura interpretativa, alla ricerca di una

chiave di lettura, di verità. Una poesia che nel complesso non manca di una raffinata capacità immaginifica, mai banale o approssimativa.

TESTIMONIANZE

E' qui presentato un insieme non esaustivo di opere isolate, generalmente non rappresentative dell'autore a tutto tondo e di valore discusso nella trattazione. I giudizi non sono omogenei ma anche le raccolte meno soddisfacenti sono state incluse tra queste "testimonianze" di un sintomatico spostamento dell'attenzione su aree di interesse attuale. Rispetto alla "linea algida", con la quale si condividono alcuni temi e atmosfere, i titoli che seguono non riescono ad apparentarsi del tutto dal punto di vista formale, mancando anche di continuità nella produzione complessiva dei rispettivi autori.

V.1 Andrea Schenone, *Animalie*, Rapallo, Ed. Zona, 2000

assediano
gasometri gonfiabili
dai monti
i rugginosi resti
di ere industriali

L'aggancio al *Gasometro* di Sara Ventroni è immediato non solo dal punto di vista dell'immaginario e dei vari motivi dell'archeologia industriale, ma anche e soprattutto rispetto a risonanze stilistiche.

La consonanza è interessante tanto più se si confrontano le divergenti biografie: Andrea Schenone ha circa vent'anni di meno (nato nel 1955), pubblica 6 anni prima della più giovane poetessa (nel 2000) e proviene da una regione *sui generis*, non soltanto economica e geografica ma anche letteraria, la Liguria che circonda Genova.

Non a caso Cortellessa nella postfazione ricostruisce una genealogia che risale al protonovecento di vociani ed espressionisti, come il primo Montale o Sbarbaro. La cifra caratteristica di questo legame è *in primis* la metrica a scalino, che assolve una doppia funzionalità: da una parte ritmica, dall'altra tipografica-spaziale. Colpisce immediatamente l'occhio la disposizione delle parole nello spazio del foglio come un *dripping* verbale che a Cortellessa evoca tanto il gesto di Pollock quanto l'*hasard* di Mallarmè. Ma l'interesse dell'autore non sembra orientato tanto sull'occupazione spaziale, quanto piuttosto sull'esplorazione delle potenzialità dei gradini: la linearità del verso viene interrotta, tuttavia la direzione e la misura vengono conservate; lo sbalzo del gradino é paragonabile all'opera di uno scultore che sagoma incavi e rilievi. La sospensione tra un termine e l'altro, oltre a trasporre la pausa creativa, restituisce la dimensione

vagheggiante in cui spazia questa scrittura. Al tempo stesso, il ritmo viene frammentato, per non dire frantumato: elementi delicatissimi a stento sono trattiene insieme dalla lentezza dell'incedere.

Fa da legame la timbrica fortemente coesa in un'area paranzottiana: gli sbalzi rimarkano rime interne e assonanze, ovvero la germinazione del significato a partire dalla modulazione del significante (un esempio per tutti: *cupa la luna è muta / barbata / faccia di gufo / stufa / ipocrita / ipotesi barbata*). E la frantumazione finisce per essere cantabile. Altro legame è l'*enjambment* che stringe la germinazione delle immagini in un *continuum* metamorfico.

E' proprio la visionarietà che colpisce. Se Cortellessa richiamava Gadda e il «verbigerante» Landolfi per la loro attitudine comune che «mineralizza il mondo organico irrigidendolo in emblema araldico o animalizza l'umano degradandolo a *punctum* dolorante di un disagio»; è il caso di puntualizzare che Schenone invece applica processi di zoomorfismo o di umanizzazione a grandi creature industriali. Il titolo allude di conseguenza a un bestiario che declina il mondo degli *animalia* in *anomalie* della contemporaneità. Il paesaggio in sé, lo sfondo marittimo-industriale di Genova, è ormai atipico retaggio di un'archeologia industriale sempre più estranea e lunare.

Ecco l'incipit:

gru di prussia
oscillanti
nel cielo fucsia
hanno sguardi

E' un mondo metallico e meccanico che prende vita, sin dall'incipit, acquista movenze e sentimenti, si «ingentilisce», commuove alla tenerezza nella costrizione statica e silenziosa della sua alterità. Lo sfondo naturalistico (il *blu di prussia*) è al tempo stesso elettrizzato dal *fucsia*, attivando uno dei cortocircuiti di senso (frequenti sinestesie) a cui l'autore ricorrerà.

Le *gru* confondono il loro statuto metallico acquisendo *sguardi* e *oscillazioni* come gli omonimi animali. Sono *sguardi*:

ammiccanti
gonfi di arguzia
come palloni di mongolfiere
straniere
dalle piume nere
dai becchi potenti
alla brezza
indifferenti
giraffe trampoliere

Gru che diventano *palloni di mongolfiere* (per analogia del gonfiore dello sguardo astuto) e poi *giraffe trampoliere*: il metamorfismo visionario è una costante, mai troppo insistita, che trasfigura il reale sotto una patina fiabesca, a tratti circense. Le gru si animano poi di *voli radenti* quando il loro

braccio meccanico ruota attorno a sé; *stupite* e al tempo stesso *indifferenti* agli agenti atmosferici, rappresentano l'ambiguità indecifrabile di molti elementi che qui si tenta di interrogare ma da cui si ricevono indicazioni contraddittorie. Anche le *bananiere*, traghettatrici di banane da una costa all'altra dell'oceano, trasportano il loro bagaglio culturale *vaneggianti / di bossanove*: con un tocco di lirismo, alla geografia commerciale si sovrappongono le ritmiche della musica, dei corpi, del metro interiore.

Un altro componimento, denso di sentimenti empatici, è dedicato ai bastimenti sospesi nei bacini di carenaggio. Il paesaggio ordinario risulta qui sovvertito come sotto l'effetto di un'allucinazione: l'*aria* si fa *mare*, l'*acqua* una *radura*. I bastimenti, sospesi in altro analogo contesto, più avanti sono paragonati a dei *capodogli*, rari animali della famiglia delle balene che attirano tenerezza e compassione per la loro rarità e per l'attuale condizione metaforica di cattività: *prigionieri irrequieti, boccheggianti, appesantiti / da equinozi spossanti, sbiaditi* dalle troppe mani di vernice, *insonni*; tutto ci parla della loro potenza esausta. Il loro *bramire* dal mare fa da contraltro ai *silenzi / mancati / della città*, al suo brusio sordo, al suo rumoreggiare incapace di ascolto. Eppure costituiscono una città galleggiante, fatta di palazzi vivaci di storie e di luci, ora accese, ora spente per gli *stravizi* umani.

Pur prevalendo un orizzonte di *deserti di lamiere*, nei bacini di carenaggio, dove le carcasse metalliche approdano per essere recuperate, *beccheggiano rose / dalle tarme*; oppure, nei fondali si estendono *prati / amari / di margherite abissali*: la continuità tra il mondo acquatico e quello terrestre oppure aereo familiarizza la dimensione dell'abisso, assorbe nella natura gli elementi artificiali e integra gli elementi più lontani alla "civiltà" urbana. L'attenzione per la commistione di mondi ed esseri diversi (*sbucano rari / rettili dai ponti / di ferro a sbalzo*) è sempre molto alta.

Si legga inoltre il secondo componimento: descrive una pioggia alluvionale che riconduce il mondo marittimo su quello terrestre, facendo piovere dal cielo pesci ed alghe come se tornassero ad una loro sede originaria. L'antagonismo che ne emerge non è dunque tra protoindustria e post-industria come nella Ventroni, piuttosto tra una civiltà sterilizzata dal contatto con una natura, ora relegata a cimitero della meccanica.

L'ambiente è rarefatto di presenze umane (*moli / di pietra senza ragazze*): per evadere dal confronto esclusivo con il paesaggio materiale, non resta che *arrancare soli / fino alla boa dei bagni*. Questo elemento di solitudine affiora nei brevi ritratti colti in un ambiente di porto dove si incrociano personaggi rari e strani: giostraie, cartomantiste, carropontisti, un universo di ruoli desueti e obsoleti, ormai favolistici. Di questo sapore leggendario, si impregna la scrittura con sapienti tratti di evocativa leggerezza:

sfiomite
sognano

le cassiere
nere
dalle giostre roteanti
fresche
di parrucchiere

Ora è l'uomo a confondersi con elementi vegetali che gli rinnovano la sua naturalezza contro la ruggine degli anni e di un lavoro alienante. Per quanto *sfiomite*, e poi *avvizzite*, le *cassiere sognano* e si mantengono *fresche* di desideri: il movimento della giostra sembra il volano della loro fantasia. E nel giro sospeso in aria possono mescolare l'*esitazione* ai pensieri del *proibito*, ai *giochi esilaranti*, allo *stordimento* dell'acquavite. Ma il ritratto si conclude introducendo l'altra faccia della medaglia, le *lacrime* di illusioni disattese, l'immagine di un'umanità scissa tra aspirazione e impotenza.

L'autore non si sofferma sull'elemento umano come invece Sara Ventroni, interessata ad esplorare anche la trasformazione dei ruoli sociali. Egli subisce maggiormente e condivide un fascino per questi relitti di un'epoca meccanica, destituiti di senso e potenza; eppure non manca di scontrarsi con *lo sguardo ottuso / di petroliere americane*. Le conseguenze nocive di questa eredità sono palesi, per quanto assumano lineamenti figurativi suadenti, come i *fantasmi / di anidride solforosa*, le *bianche / foreste di fumo / senza sottobosco* oppure le *montagne / di aria / velenosa*.

Vediamo:

cascate di luce
laminari
intagliano cristalli
di fumo
insanguinati

oppure doppiamente sentiamo, con l'udito e con l'olfatto:

odore
rancido
d'inchiostro
della nuvola nera
fragore
fragile tremore
fragranza
del mostro
che la sera
cancella

Ecomostro che mantiene il fascino del *turbine di cannella*, della *voce tanghéra addolorata*, del *profumo dell'amato sudore nostro*.

E' l'umanità qui legata a doppio lappio tra consapevolezza ecologiche e la sensualità delle immagini e della nostalgia di esseri svaniti.

V.2 Igor De Marchi, *Resoconto su reddito e salute*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2003

Non è stata una prova d'autore⁵³ del tutto convincente anche se non priva di passaggi interessanti. Alcune poesie inedite stanno circolando e preannunciano una prossima pubblicazione. La scrittura necessitava una maturazione che è dunque da verificare.

Resoconto su reddito e salute è un titolo eloquentemente sintetico sia del contenuto che dello stile della raccolta. La rappresentazione del benessere economico e fisico – o la ricerca di esso – nel famigerato Nord Est è condotta da un punto di vista prossimo all'alienazione e alla spersonalizzazione, che filtra l'esperienza soggettiva come paradigma della quotidianità collettiva.

Il taglio documentaristico è quanto in questa sede maggiormente interessa: Igor De Marchi non schiude nuove consapevolezze ma pare scoprire la trasponibilità in versi di una grigia routine esistenziale. Un'operazione che rievoca Giudici o Pagliarani ma che non è paragonabile sul piano formale.

La silloge è concepita a sezioni che riescono ad avere una propria coesione e continuità interne ma il respiro corale a cui talvolta aspirano è contratto entro narrazioni bozzettistiche, al limite di un'elegia presenile. Nel *gruppo 2* qualche ricordo d'infanzia tenta di ricostruire un passato senza porre l'accento sull'accelerazione schizofrenica impressa alla cultura locale, torchiata tra civiltà rurale e industrializzazione, quanto piuttosto su una nostalgia adolescenziale. Al cronachismo si limita anche il ricorso postumo all'idioma locale, da epigono dei neodialettali.

In altre zone è ammirevole lo slittamento del soggetto da una percezione introspettiva a quella relazionale e contestuale. Nel migliore dei casi il piglio impersonale asciuga il linguaggio in una secchezza oggettiva, propria del *resoconto*. Di converso, la scarsa presenza di indici poetici si risolve in una prosa scarsamente ritmata e animata, mentre la loro presenza registra abbassamenti di sentimentalismo e grossolanità. Il lessico, che Ladolfi ne *L'opera comune* loda per completa fusione di varietà extraletterarie, presenta cozzate con aulicismi male inseriti.

Si distingue qualche componimento nitidamente e modernamente allegorico:

Tu guarda la macchina per esempio:
la realtà se la porta avanti
in chiaro
tenuta in ostaggio dagli abbaglianti
– quello che non serve rimane a lato.

La porzione illuminata
muta a ogni curva, a ogni rettilineo.
A ogni incrocio.

La sapienza si misura nell'estrapolare da una situazione banale e quotidiana un frammento di

⁵³ Igor De Marchi, Vittorio V.to (Tv), 1971. Pubblicazioni precedenti sulla rivista «Atelier», l'antologia *L'opera comune* e in volume *La terra del fuoco*, Campanotto, 1996.

realismo magico, in cui l'uomo è condotto dalla macchina stessa a chiarire il proprio rapporto con la realtà, in una dialettica antagonistica in cui non tanto l'una subisce un antropomorfismo, quanto l'altro si disumanizza.

Uno scenario dominato dalle automobili sembra in genere inverare le prospettive futuriste: la *comica pena corale* della coda autostradale, il casello dell'autostrada di Conegliano, la famigerata *tangenziale* di Mestre, i suoi *ingorghi*, i raccordi *Verso Chioggia*. Si traccia un'esistenza alla *dipendenza da strade e lavoro*, in cui si perde tempo, vita, relazioni: *tre ore soltanto da dedicare / alla cura di me, dei versi*.

E' l'*etica* nordestina, che si dipana sullo sfondo sin dai primi componimenti:

Costruire dighe e viverci dentro.
L'*etica* del castoro vuole
che non si perda tempo,
e questi flussi nel lavoro
tenerceli buoni – puliti
ben nutriti e in salute –
per quello che ci capita di vivere.

Bisognerà soprassedere sul paragone con un animale da fumetto (che non ha diffusione in Italia, tanto meno nelle Tre Venezie) che rende pretestuosa l'analogia. E' focalizzato comunque chiaramente il *modus vivendi* del tipico sistema di piccole e medie imprese a conduzione familiare, dei suoi retaggi rurali e dei suoi rigurgiti operaistici: l'ansia della prestazione lavorativa si innerva a quella della prestanza fisica e il lavoratore non è più soggetto ma oggetto del caso. Tutto viene sacrificato non tanto al profitto quanto a nuove forme di schiavismo, che rodono lo spazio per la famiglia, l'amore, la poesia, la cura di sé.

Si percepisce l'*astio* e lo *strazio* di convivenze famigliari e lavorative anguste e retrive, tipica delle aree più profonde della provincia. I rapporti si svolgono in una reciproca estraneità, reclusi in interni domestici tratteggiati con un crepuscolarismo attualizzato (si veda l'annotazione della *carta moschicida* appesa al *lampadario*). Ad ambientazioni in fabbrica si alterna l'*ascesa e declino di un giovane agente di commercio*, una parabola in cui più smaccatamente emerge la pressione del mito del benessere e della bellezza, del tatticismo e dell'opportunismo, della sicurezza da ostentare a copertura delle *preoccupazioni*. Il protagonista non sa aderire a questo modello, anzi *dopo un po' ti passa la voglia / di tenere in moda la giacca / e pranzare in giro*; la *faccia* si fa *stanca, gonfia o tirata, peste / e blu sono le occhiaie*.

L'*ansia*, in un crescendo sobriamente controllato, trova il suo climax nella breve sequenza del trasporto dei maiali. L'immagine è utilizzata anche da Pusterla per rappresentare la tradotta della merce umana clandestina; De Marchi vi si proietta identificandosi, con un equilibrio giusto da non avvilupparsi nel personalismo e scattare invece un'istantanea collettiva:

Ho sorpassato in autostrada

un camion di maiali.
Qualcuno se ne stava accovacciato
dentro la sua palude.
Qualcuno con il grugno fuori
dalle sbarre lasciato al vento.
Qualcun altro rosicchiava le sbarre
per addomesticare l'appetito.
Io non sono come loro, mi sono detto.
[...]

Sebbene il cinismo predominante non sappia alleggerirsi con l'ironia e la levigatura formale di un Giovanni Giudici, l'abilità di De Marchi sta nell'estromissione dell'io e della sua riduzione a mero soggetto percettivo, prevalentemente visivo, pedina mobile tra ambienti e formalismi. Il suo disadattamento – *quello che sento è un'emorragia interna* – emerge come lucida constatazione di una crudele antitesi, interna al reale, senza bisogno di accenti tragici.

Nella sezione *Beni di prima necessità* l'autore porta a compimento l'operazione di estraniamento da sé, dall'autobiografismo e di immedesimazione in altri personaggi. L'alienazione – leitmotiv del boom economico – non è un tema fuori moda, anzi: è rinfocolato dai media, dalla pubblicità, da un immaginario collettivo improntato al successo personale. Così si stringono un *mutuo di quindici anni*, una *polizza vita / di vent'anni*, un *investimento a lungo termine*, senza tuttavia essere convinti di giungere a incarnare le immagini di futuro radioso promesse dalle *brochure*. Il *televisore*, tra le lezioni dei *talk show* e quelle delle *soap opera*, fa sentire *che non siamo soli*, anzi che *c'è un metodo per imparare a vivere*. Chi si convince di essere una *nullità* in questo sistema relativo, trova *calma e voglia naturale / di riprendere il lavoro* considerando la propria esistenza non una vita ma già una *tomba*.

V.3 Italo Testa, *canti ostili*, Firenze, LietoColle, 2007

Non ci sono maiuscole né nel titolo, né all'interno della raccolta, ma la scrittura intende presentarsi minuscola. Intende: nel senso che le velleità autoriali hanno mire più elevate della resa d'immediatezza e di proletarizzazione comunicativa che appare al primo sguardo. Ma l'intenzione, seppur ammirevole, non sortisce il risultato aspirato, né nei contenuti, né nelle forme.

Italo Testa imposta questa sua raccolta come un album. Lo indica subito nell'indice, rinominato *track list*. L'elenco di otto tracce si presenta per metà in inglese (nel corpo compariranno anche sottotitoli nella stessa lingua), spartiti in due raggruppamenti, come il lato A e B delle vecchie musicassette. Il primo titolo – *Strangeways here we come* – è il medesimo dell'ultimo album degli Smiths. L'elemento non è marginale per un autore che ha poi pubblicato *La divisione della gioia* (Transeuropa, Massa, 2010), libero calco su Joy Division, nome di un'altra famosissima band.

Per *Strangeways here we come*, il rinvio agli Smiths è quasi una mise en abyme nella raccolta stessa. L'album fu infatti l'ultima loro collaborazione: correva l'anno 1987, il duo Morrissey-Marr compì il balzo dalle etichette indipendenti alla grande Major di Stephen Street e lì cadde. Il gruppo che aveva rappresentato un'icona dell'indie rock negli anni Ottanta, sotto la pressione del grande mercato perse quella rabbia e quell'originalità di ritmica e scrittura che lo contraddistinguevano. Lo *spleen* di Morrissey, i suoi testi densi di dolente ironia, l'ispirazione a Oscar Wilde, avevano collocato la band nella nicchia del decadentismo musicale, mentre l'ultimo risultato li portò decisamente verso il pop e al tracollo. Insomma, se Italo Testa cercava una buona stella di ascendenza, non se n'è trovata una felice, anzi; ma si può dire che v'è corrispondenza stilistica. Inoltre, all'altezza del 2007 (anno di pubblicazione) il riferimento non può che risultare nostalgico e in definitiva demodé, rispetto ad un esponente della generazione dei primi anni Settanta (1972, Castell'Arquato, Pc).

Italo Testa è dunque tra gli autori che testimoniano e cavalcano la passione diffusa per la musica⁵⁴ ma ne restano sulla superficie. La *track list* e i *tag* esterofili risultano una trovata *trendy* piuttosto esteriore, che non incide nella sostanza delle parole. Anche la veste formale sortisce un aggiornamento soltanto apparente: la disinvoltura della grafia, l'impaginazione spaziosa e dinamica, inserti di neologismi ormai stabili, non riescono a spolverare la forma, legata alla tradizione (primo) novecentesca sia per il lessico, sia per alcune soluzioni compositive non più originali. Manca inoltre una coerenza di coraggio intellettuale che spinga l'autore oltre atteggiamenti o esiti retorici e patetici.

La raccolta è estremamente varia, generata da occasioni diverse e modulata in strutture variegate: un componimento, un dittico o una vera e propria sezione. La *tracklist* dunque risulta

⁵⁴ cfr. stessa operazione di V. BAGNOLI, *33 giri stereo LP*, Bologna, Gallo e Calzati, 2004.

depistante e a ciascuna traccia corrisponde una misura diversa; non emerge una trama argomentativa ordinata e a tratti si ha la sensazione di un assemblaggio di materiali attorno all'anima centrale, i *sarajevo tapes*⁵⁵, usciti anche a parte in *e-book*.

Si tratta di 19 “incisioni” in diretta (con tanto di notazione di luogo, strada, giorno e ora) da un viaggio in comitiva di artisti per dieci giorni. Comincia il 15 luglio 2001 a Venezia, tra il *richiamo dei fuochi, dei bagliori / irredenti* della festa del Redentore. Scende per la riviera adriatica a tappe di preparazione empatica ad *azioni da annotare* e sentimenti da predisporre. Già da qui si ha l'impressione che al desiderio di conoscenza si associ il solidarismo espiatorio. In questo caso, oltre alla partecipazione ad un rito collettivo, il poeta è ben egocentrato, con un'attenzione che si schiude all'esterno in modo circoscritto: *lapidi cristiane e parallelepipedi bianchi* mussulmani sono le sole note fissate nella retina del lettore.

Il trasporto si svolge in un pullman che *non è un pullman* e poi da Ancora con una nave *che non è una nave*. Litoti ricorrenti che in realtà sono tautologie, fino a negare l'identità del soggetto umano, hanno una cadenza ossessiva e sembrano colpevolizzare la propria appartenenza d'origine e l'estraneità al dramma autentico. Ma la via di espiazione non perviene ad una maggior adesione, né ad una forma depurata dalla retorica. L'artista resta tale: di fronte ai fori delle granate *ci si sorprende* a distinguerli da un gregge nel verde, sui viali *si pensa ai cecchini annidati* nel passato e il poeta cerca *la rima in -mina*. Il soggetto non assume mai voce in prima persona: usa modalità impersonali e collettive oppure si rivolge ad un *tu*, talvolta occasionale, talvolta destinatario di un tale astio che nel quadro calza in una forma riflessa autopunitiva.

Il componimento più interessante è senza dubbio il XVI:

XVI [21 luglio, sarajevo, holiday inn, h. 20]

germina piombo, germina dal fondo
d'asfalto, sul manto a grappoli gronda
germina in forma di rosa, dissemina
le piazze, il mercato, ogni cosa

germina piombo, germina sul display
la rosa di genova, sfonda le aiuole
il piombo sul cuore di dove non sei

Le *cluster bomb* trovano un'efficace trafigurazione nella prima quartina. La moltiplicazione dei momenti e delle direzioni di esplosione sono trasposte foneticamente e acquistano sostanza visiva grazie alla ripetizione del verbo *germinare*, alla catena allitterativa (*piombo, fondo, gronda* e affini *asfalto, manto*), alla contrapposizione tra termini generativi (*germina, dissemina, grappoli, rosa*) e una serie parallela pesante e sterile (*piombo, fondo, asfalto, gronda*).

⁵⁵ cfr. ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

I tre versi successivi non si capirebbero, né apprezzerebbero nella soluzione formale, senza tenere a mente un dato, qui significativamente implicito come fosse divenuto una pietra miliare per la coscienza collettiva sociale. Siamo il 21 luglio 2001. Il giorno prima al G8 di Genova è morto Carlo Giuliani. Le due strofe condensano dunque la drammaticità di due situazioni simultanee per il soggetto: da una parte il vissuto indiretto di un momento in sé ripetitivo e riproducibile; dall'altra un evento, unico nel suo genere, la cui drammaticità è assimilata alla precedente dalla ripresa lessicale (*germinare, rosa, piombo*) e fonica (*sfronda-gronda*).

In entrambi i casi, il soggetto è spettatore differito: testimone postumo del conflitto balcanico, pure i fatti contemporanei di Genova lo raggiungono mediati da un *display*. Nel corso della lettura, ciò risulta quasi una tara generazionale: oltre questa sezione, si veda il dittico *implacato*, composto alla vigilia di un 25 aprile e dedicato al *sangue (implacato)* dei Resistenti. Del loro sacrificio, della loro dedizione, del loro coraggio, si intona un'elegia da *una tranquilla dimora in un tempo che frana*.

Il soggetto, dunque, ha perso la possibilità di un'esperienza diretta, partecipata, formativa. Da qui, forse, un sentire non immediato, non del tutto aderente, la cui autenticità sconta un sentimento di imbarazzo. L'*ostilità* annunciata è rivolta *alla vita*, come si svela nell'ultimo componimento; ma è una rivolta pretestuosa, uno *sband[amento] sulla traccia / illuminata a giorno*, che rientra appena *rapinoso un volto / rimanda svelto un cenno / che al mondo ci disarmi*. Come denunciare una forma di adolescenzialismo.

Dentro un tempo minimo, al di fuori delle annotazioni bosniache, lo sfondo della quotidianità è tratteggiata senza una messa a fuoco precisa, sospesa come un'atmosfera interiore. Certo è un libro in movimento, a riflesso di un pendolarismo quanto mai attuale. Le panoramiche urbane non entrano in particolari descrittivi ma colgono il clima sociale. Sui binari per Venezia, si svolge una scena *splatter* di travolgimento di un pedone, con grande insofferenza e indifferenza da parte dei passeggeri. Milano sembra la capitale dell'arroganza, dell'arrivismo, dell'antagonismo senza scrupoli, in cui l'affermazione di sé va di pari passo all'accettazione del conformismo, della sudditanza, dell'insensibilità.

Questo è il *dogma* che emerge nell'omonima sezione e che, dall'osservazione del microinferno ordinario, desume un corollario, *l'abbecedario del nuovo mondo*:

dimostralo,
la stoffa non ti manca,
hanno ragione
è un gioco elementare:

aizzare contro un uomo un cane
prenderlo a calci e a morsi, lasciarlo
agonizzare nelle sue stesse feci;
tenerlo al guinzaglio

come un animale,

*nell'aria che trema di calore
sgozzarlo come un maiale,*

*lasciarlo marcire tra i rifiuti
come una puttana di colore⁵⁶*

hanno ragione loro,
che basta poco
hanno ragione,
chiunque lo può fare:

Nel *nuovo mondo* l'atrocità passa per un *gioco elementare*, di un'evidenza ed accessibilità talmente eclatanti che i due punti concludono il testo con valore dimostrativo su un bianco che tace, immacolato per essere oltraggiato e restare inespresso. *Basta poco* perché accada quanto descritto nel mezzo, a cui non servono molte parole dal momento che è entrato nell'immaginario collettivo: si tratta dello scandalo di Abu Ghraib⁵⁷, esploso nel 2004.

Ma le modalità in cui è espressa l'indignazione limitano la portata denunciatoria ed offensiva dell'intento. Alla disumanizzazione imperante, il soggetto concede il proprio retorico assenso, con una forma cupamente parodica che non riesce a sovvertire i significati costituiti. L'*animus hostilis*, nel testo successivo, *firma la resa* di un impotente quanto patetico *cuore puro*.

Al patetismo concorre una patina letteraria un po' ossidata, che ricicla stilemi ed espressioni della tradizione. Si veda in quanto riportato sopra l'unico passaggio lirico, ovvero *nell'aria che trema di calore*, come suoni montaliano. Un esplicito rimando intertestuale a *Valmorbia* di Montale si legge ne *la nuit américaine*:

e nella veglia dei traccianti
quel tulipano, arancio, schiuso;
lo stelo verde infiora il marmo
luminescente artiglia il buio

e in questa notte senza ombra
il terzo, di noi due, m'è apparso
era il petalo già caduto
in quel suo sonno di non nato

La corrispondenza è precisa: le munizioni *traccianti* hanno un effetto luminoso simile ai bengala, per cui *le notti chiare erano tutte un'alba*, scriveva Montale, quanto *luminescente* appare il *buio*. La ricomposizione poi impasta diversamente alcuni elementi: se a *Valmorbia sbocciava un razzo su lo stelo* con una trasfigurazione floreale della scia luminosa, qui *lo stelo del tulipano* non è un'impressione ottica ma sembra spuntare davvero dal *marmo*, presumibilmente lapidario, ed essere

⁵⁶ corsivo nel testo.

⁵⁷ cfr. l'*iguana-kamikaze* di G. M. Annovi.

illuminato tanto nella propria resistenza, quanto nella caduta dei suoi petali; *questa notte*, inoltre, ha un valore simbolico, oltre che materiale, e in questo senso è un effetto: per *nuit américaine* s'intende una tecnica di ripresa cinematografica che simulare un'ambientazione notturna sotto la luce solare.

La memoria letteraria non riesce però ad aggiungere valore al contesto in cui si trasferisce: se in questo caso si riconosce l'abilità letteraria di reimpastare gli elementi per una nuova coerenza figurativa con il seguito, essa sfuma. come un esercizio fine a se stesso, all'ombra del valore autonomo della seconda strofa.

In generale, si può affermare la tendenza ad una magniloquenza letteraria ridondante rispetto alla situazione. Si veda *gennaio* che inquadra il cielo della contemporaneità, solcato dai *cacciabombardieri*. Dopo le guerre jugoslave e irachene, qui è il caso di ricordare la discussa partecipazione dell'Italia all'alleanza *Enduring Freedom* del 2004, con la disponibilità del proprio contingente militare. L'allusione, per quanto ripresa nel testo successivo *renka/s. damiano*, resta un frammento, inserito senza forza di contraddizione in un quadro naturalistico primonovecentesco: *il silenzio dei filari, la terra così tenera, la matassa dei rovi imbiancati, il regno vitreo dei corvi, i fazzoletti sparsi degli amanti* sono solo alcuni elementi sottoposti ad un effetto di animazione priva di scatto reattivo.

Sotto lo stesso cielo esplosivo si dipana l'esodo dei migranti. Ma la loro vicenda, sebbene posta in testa all'intera raccolta, perde l'occasione di un portato allegorico più trasversale, mentre dichiara alcune cifre stilistiche (si veda una per tutte la mancanza di gusto nel gioco di parole: *ai topazi del cielo / ai topi pazzi di un'altra vita*).

Non mancano alcuni passaggi degni di nota, dotati in particolare di una matericità semanticamente pregnante:

XVII [sarajevo, dom policije: h. 22]

la tua testa è piena
di vita come un uovo
è pieno di cibo

e la tua testa è stata
sbattuta come un
guscio d'uovo.

Un'immagine di grande sintesi, in cui la densità vitalistica si coniuga alla fragilità esistenziale con un grafismo delicato.

Resta il fatto predominante che l'autore sembra forzare le soluzioni stilistiche in cui individua qualche originalità e nella ripetizione ne smarrisce l'efficacia. E' il caso del XVIII *tape*, scritto sul solco del ritorno.

battono colpi, incombono
si annunciano nel ronzio
degli areatori, attendono
nelle pieghe, premono
dai condotti, pulsano
nei cristalli liquidi
s'insinuano, lambiscono
gli orli della mente
strisciano squittiscono
nel cavo delle orecchie
battono colpi, aggallano
nel vetro delle iridi;
serpeggiano, slargano
gli orifizi dilatano.

E' da mettere in evidenza la variazione strutturale che distingue una prima parte, in cui gli effetti sonori e percettivi di invisibili presenze si evidenziano su canali materiali, e una seconda, in cui si insinuano nell'organismo umano: *mente, orecchie, iridi* (letterario, per “occhi”, con più occorrenze nei vari *canti*), *orifizi*. E' da mettere in evidenza proprio perché la sequenza di settenari e falsi senari, quasi tutti sdruccioli, con cesura interna e legame enjambementico, non regge ritmicamente 14 righe, la monotonia dei sintagmi e delle continue spezzature estenuano la carica comunicativa e l'unica variante in chiusura risulta disarmonica.

Le figure di ripetizione, dunque, sono proprio il fattore debilitante di questa scrittura, che non riesce a scandire nettamente la pervasività del male, né ad essere effettivamente *ostile*.

IV.4 Fabio Franzin, *Fabrica* (2009) e *Co'e man monche* (2011)

Fabio Franzin è nato nel 1963 a Milano; si trasferisce nel paese paterno di Motta di Livenza (Tv) a sei anni. Adotta quindi il dialetto veneto nella sua varietà opitergino-mottense e questo aspetto, insieme alla produzione mista in lingua, solleva alcune questioni relative all'interlinguismo o al translinguismo. Ha cominciato a pubblicare nel 2000, quindi tardivamente, e da allora ha manifestato una prolifica quanto diversificata produzione⁵⁸, con ampi riconoscimenti. Si è inizialmente inserito nel solco di Biagio Marin, Pascutto, Saba, come poeta della natura e della vita quotidiana. Nel 2009 «Atelier» gli ha dedicato un numero monografico (n. 53) della propria rivista e subito dopo pubblica nella rispettiva collana editoriale la raccolta *Fabrica*. In essa l'esperienza lavorativa di Franzin è oggetto primario di indagine: dopo una vita trascorsa come operaio in una fabbrica di mobili, nell'ottobre 2009, a seguito di un periodo di recessione e cassa integrazione, la ditta fallisce definitivamente. La situazione viene registrata in medias res nel successivo *Co'e man monche* del 2011, che rappresenta un prosieguo complementare: il lavoro in *Fabrica* cessa e dal suo interno si passa alla rappresentazione di esistenze deambulanti all'esterno, tra disoccupazione e disperazione.

Note precise sono state scritte da Daniele Maria Pegorari⁵⁹ e Manuel Cohen⁶⁰. Il primo segnala come «la calda sentimentalità della prima stagione», declinata dal «dovere di testimoniare un paesaggio violentato forse irreversibilmente da capannoni e strade», sia convertita quando queste infrastrutture diventano improvvisamente inutili e doppiamente scandalose. Già all'altezza di *Mus.cio e roe*, Edoardo Zuccato, nell'introduzione, aveva notato «un allargamento progressivo della prospettiva, da fatti personali a eventi collettivi, dalla poesia lirica amorosa a quella narrativa, dall'autoanalisi alle storie familiari e ai ritratti di personaggi». Nelle due raccolte qui considerate, lo

⁵⁸ Nel dialetto Veneto-Trevigiano dell'Opitergino-Mottense:

2000, *El coeor dee paròe*, Roma, Zone.

2005, *Canzón daa Provenza (e altre trazhe d'amór)*, Milano, Fondazione Corrente, (premio "Edda Squassabia 2004).

2006, *Pare (padre)*, Spinea, Helvetia.

2007, *Mus.cio e roe (Muschio e spine)*, Sasso Marconi, Le voci della luna, Premio S. Pellegrino Terme 2007, Superpremio Insula Romana 2007, Premio Guido Gozzano 2008, Premio speciale della giuria Antica Badia di S. Savino 2008.

2008, *Erba e aria*, Rimini, Fara.

2008, *Fra but e ortighe (fra germogli e ortiche)*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio.

2009, *Fabrica*, Borgomanero, Atelier. Premio Pascoli 2009, Premio Baghetta 2010.

2010, *Rosario de siénzhi (Rosario di silenzi – Rožni venec iz tišine)*, Postaja Topolove.

2010, *Siénzhio e orazhiòn (Silenzio e preghiera)*, Motta di Livenza, Edizioni Prioritarie.

2011, *Co'e man monche (Con le mani mozzate)*, Milano, Le voci della luna.

In lingua:

2005, *Il groviglio delle virgole*, Grottammare, Stamperia dell'arancio, premio Sandro Penna 2004 sezione inedito.

2007, *Entità*, Poesia2punto0, e-book nella collana diretta da Biagio Cepollaro.

2011, *Canti dell'offesa*, Cesena (FC), Il vicolo ed., 2011.

Poesia2.0 ha raccolto in una monografia virtuale i contributi critici emersi nel tempo.

⁵⁹ *Fabrica e Co ' man monche – una nota su Fabio Franzin*, ora su <http://www.poesia2punto0.com/2011/05/08/fabrica-e-co-e-man-monche-una-nota-di-daniele-maria-pegorari-su-fabio-franzin/>.

⁶⁰ Prefazione a *Co'e man monche*.

scarto di questa apertura è decisivo. L'interesse per questa scrittura, tuttavia, non è ristretto al contenuto.

I testi di *Fabrica* sono tutti costituiti da 5 strofe di 5 versi ciascuna, non isosillabici ma omometrici tra il settenario e l'ottonario. Più che a una metrica rigorosa in senso tradizionale, Franzin sembra si imponga uno spazio predefinito da rispettare, come un processo produttivo che segue determinate misure e procedure frazionate. La stessa serialità strofica, esaltata anche dalla disposizione dell'impaginato allineata in blocchi alterni, sembra trasferire alla composizione letteraria «la ripetitività stanca e reificante del lavoro coatto», usando parole di Pegoraro⁶¹. Ne consegue che lo spazio impone enjambement anomali e marcati (ad es. tra articolo e sostantivo) inanellando le strofe in periodi lunghi ma scorrevoli perché discorsivi.

La raccolta si suddivide in due serie, *Pòri operai* e *Par nome*; questa seconda si ispira a singole persone chiamate appunto per nome e ricostruisce la dimensione collettiva a partire da spaccati individuali. Nel complesso va in scena la vita operaia: l'alienazione, gli automatismi, la tempistica, lo sfruttamento capitalistico, il sovraffollamento di uomini e macchine. Il lavoro viene vissuto come *tenpo robà* nella prigione di contenitori grigi, dove si assiste alla straziante soppressione dei *sogni*, *soeàdhi lontani* (volati lontano) o *'ndati in 'séo* (andati in aceto). Di queste aspirazioni infrante si viene a conoscere il condizionamento da parte della società dei consumi e dello spettacolo, come nel caso delle donne operaie proiettate verso i modelli delle *veline*. Più in generale si sottolinea l'annientamento di ogni energia, anche emotiva, da riservare al tempo libero: *'A te struca 'a fabrica, / 'a te castra via 'l soriso*. Operai *stràchi, spàzhi, muti, a testa bassa*, che si portano le conseguenze del lavoro a casa e iscritte nel corpo. L'asservimento alle macchine e al *parón* è lo sfondo costante che trasfigura l'ambiente della fabbrica con semplici antropomorfismi (spesso attacchi nominalistici che ipostatizzano presenze artificiali), figurazioni più favolistiche (*orco, mostro, Goldrake*) o dimensioni carcerarie (in cui ad es. gli operai sono *s.cìavi ai remi / de 'sta nòva nave gaèra*).

Motivi classici per certa letteratura industriale che si intersecano a temi di scottante attualità: gli infortuni sul lavoro, la precarizzazione dei contratti, la sospensione dei diritti dei lavoratori, la concorrenza della manodopera prevalentemente immigrata. In questo contesto di rinnovata emergenza appare più evidente la metafora esistenziale che la condizione operaia rappresenta – *picàdi tuti / aa cadhéna del bisogno* – e che limita l'emancipazione di classe: Franzin denuncia infatti la disgregazione e l'isolamento dei lavoratori, più disposti a fare la *spia* che a creare vincoli di solidarietà, identificando subordinazione e sopravvivenza. L'autore mantiene un tono bonario, condito di ironia umoristica, nel rappresentare i suoi colleghi: *comici / del cinema mut; cubéti de Lègo; Pinòchi in serie; Paperino e Qui Quo Qua* contro *Paperon*. Anche l'estraneità reciproca è vista con drammaticità: ciascuno recita estraniato il proprio copione nel *teatro* comune. Ma non ci

⁶¹ D. M. PEGORARI, op.cit.

sono dialoghi né riportati, né rappresentati e questo è un aspetto evidente soprattutto al confronto con *Co'e man monche*, dove il tempo liberato dalla perdita del lavoro porta a ritrovare il confronto e a ricompattarsi.

Nonostante la notorietà anche letteraria di alcuni motivi, originale ed efficace è lo sforzo comunicativo che cerca di rendere accessibile la realtà interna alla fabbrica paragonandola di continuo con ciò che sta fuori e riportandola al senso dell'esperienza comune con un realismo duplicato. Il senso di afasia e isolamento che ciascun lavoratore vive e che ormai è associato alla dimensione remota della fabbrica viene così superato dal racconto in versi. Come ben ha scritto Cohen, «*Fabrica* porta a compimento un processo di dislocazione e sovrapposizione, al contempo realistico e figurale, tipico di Franzin. Si tratta di una vera e propria capacità di trasporre, di travasare e di accostare, attraverso similitudini e analogie, sfere e campi semantici e tematici»⁶². Ne consegue che la maglia di similitudini è molto fitta e mai banale e stringe la rete della contemporaneità in un tessuto di corrispondenze. Si veda l'interpolazione della condizione di fratellanza imposta (concetto ritornante) tra operai e referenti della quotidianità moderna:

[...] carèi
'tacàdhi in fra de lori
fòra dei supermercati:
po' 'riva un parón nòvo,
el fracca un schèo drentro
el tò scasseìn, el te porta
via co' lu; contento de tì
el te inpenisse, te colma
de ròbe e regài. Po' – te 'o
capisse sol aa fine del só
percorso – le svòdha tute
tel baùl suo, chee ròbe
[...] Co'
el te torna 'tacàr al tò
luchét, i 'à stuà 'e luci;
te sta là, picà ben strent
a fradhéi che no' te condòsse.

In generale Franzin sa coniugare un lirismo di matrice paesaggistica, maturato evidentemente da una lunga osservazione empatica e anche dalla conoscenza della tradizione, con la prosaicità del contemporaneo. Nei quadri narrativi si ritrovano scatti lirici come la trasfigurazione inventiva e drammatica delle *boéte che sóea come fojie / de un 'utùno da luto*; oppure l'immedesimazione in *un papavero cressù tel 'sfalto* dopo l'acquisto di una felpa rossa e il ritorno sul luogo del delitto occupazionale, ovvero la fabbrica.

L'originalità di questa lingua, rispetto alla stagione precedente, sta soprattutto nella capacità di inglobare la realtà meccanica e mercificata, il lessico del lavoro e della contrattazione sindacale, linguaggi specifici e settoriali, espressioni tratte dall'economia globalizzata su un tessuto

⁶² M. COHEN, prefazione a *Co 'e man monche*, op. cit., p. 7.

apparentemente inerte che si rivela sorprendentemente elastico. Tra l'altro, alcune espressioni che in italiano risulterebbero ricercate trovano una declinazione dialettale perfettamente mimetica: si veda ad esempio *mudharse* per *mimare*. L'assimilazione pacata dell'insieme di contributi armonizza anche una certa disinibizione linguistica che si esprime con schiettezza senza essere volgare od offensiva. Con sapienza lessicale si inseriscono molti giochi di parole che insinuano pertugi ironici, mitigati generalmente in umorismo e mai sarcastici. Un minimo di elaborazione concettuale distingue le parole del poeta da quelle della massa: *Tanti /Pinòchi in serie che no' / i rièsse a far su un sol / Gepèto in carne e ossi, / invidàghe un fià de cuòr*. Ma in generale Franzin maschera abilmente giudizi critici personali in continuità con descrizioni oggettive:

[...] un reparto,
de razhe tute quante,
de tute 'e reijon: slavi

e indiani, romeni e neri,
atei e cristiani, musulmani
o de jèova, del demonio
dea fame o del dio dei schéi.

La globalizzazione della lingua è ancora più evidente in *Co'e man monche* del 2011. Lì si vive smarrimento e rancore, l'ombra del proprio fallimento personale, la difficoltà di riempire presente e futuro, la responsabilità dei mutui e dei figli, la messa in discussione dei propri ruoli. Il tono si fa più acre e meno ironico. Non è più un discorso tutto d'un fiato ma spezzato in sezioni che amplificano la sensibilità per i doppi sensi e le ambiguità del reale: *Mòbii / Mòbiità*, con allusione alla produzione di arredamenti; oppure *Passà el sant, passà el miràcoeo*, in riferimento al “miracolo del Nordest”. Il Santo era passato per strade dimenticate che ora tornano alla propria ignoranza (*VENDESI, FITASI* si legge testualmente sui cartelloni) e alla propria pochezza di mezzi (*scarti, compensato e fil de féro, eternit e lamiera*). La sua rappresentazione metaforica raccoglie in modo creativo gli elementi che poi connoteranno la produzione stessa e il materialismo (giustificato) che lo aveva sospinto:

Parché 'l sant caeà zò te 'ste
bande 'l vea 'e zhate de 'egno
bon, da cardenzha, 'e spàe larghe
de trucioeàre, inbotidhe, de pèe,
vidhe e cinière come i trasformer

de mé fiòl
[...]
e tuti indhenociàdhi, 'torno 'torno
co'e scarpe nète, senza pì paltàn
o udhòr de stàe, senpre pì distanti
da tèra e bestie, senpre pì lontani
dal presepio e daa staéa, dal sacro.

L'interesse di quest'ultima raccolta raccolta sta precipuamente in un'analisi introspettiva senza eguali

che l'autore approfondisce non solo in sé ma anche nei suoi colleghi, esplorando il valore esistenziale che il lavoro, per quanto detestato, conferisce all'uomo, in termini di dignità, sicurezza e utilità sociale. Il capitolo successivo è ancora da scrivere ma uno sviluppo si ritrova nel rinnovamento di un sentimento autentico e non imposto di fratellanza: *'dess che forse / pa 'a prima volta sen davéro tuti / compagni, cussì, ligàdhi aa stessa / sort.*

V.5 Alessandra Carnaroli, *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande*, Roma, ed.

Polimata, 2011

Alessandra Carnaroli è nata nel 1979 in Puglia. Si è dedicata alla pittura, alla fotografia e all'illustrazione per l'infanzia. Dopo un esordio poco originale (*Taglio intimo*, Fara ed., 2001) nel 2011 si fa conoscere con *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande* (ed. Polimata, Roma). La pubblicizzazione, firmata dall'Associazione Erinna (donne contro la violenza alle donne), ha circoscritto in modo improprio alla denuncia sociale l'impegno letterario complessivo. La raffinatezza della scrittura colloca la raccolta tra le letture più piacevoli e sorprendenti in una stagione di produzione poetica piatta.

La dedica (*a chi ho preso la parola / alle loro figlie*) svela un'operazione di ascolto che s'inscrive in un orizzonte propriamente di verità. Una realtà più autentica si svolge in queste *Cronache* tratte da *strade, scalini e verande*, ovvero interni, esterni e interstizi intermedi. I componimenti si susseguono in *Sfilate* come indica un occhietto: *i fatti a sinistra*, sintetizzati da rastremate coordinate del luogo e del modo del misfatto, disposte in suggestiva dinamica col vuoto; *le colpe a destra*, in una pagina dedicata alle testimonianze raccolte in vero e propri testi poetici.

Le donne nel mezzo sono soggetti ed oggetti della narrazione, che coglie l'accaduto in medias res oppure a posteriori e si svolge attraverso formule colloquiali. Non ci sono dialoghi: i monologhi si rivolgono spesso ad una seconda persona che non risponde; i componimenti che invece assemblano più di un punto di vista non realizzano un'interazione reciproca, fanno semplicemente coesistere estraneità già irrimediabilmente scisse.

Gli stili orali, abilmente personalizzati come di recente ha proposto Annovi ne *La scelta*, sono accomunati da diffuse sgrammaticature, prevalentemente nell'uso pronominale (*c'hai questi bracci forti, è meglio che il coltello lo usiamo, gli* al posto di *le*, anacoluti) e dei congiuntivi (*è come se sono un vestito dell'estate*), da deittici o da forme di discorso indiretto libero (*io pensavo adesso questo cosa vuole*). La modulazione è scandita da ripetizioni che finiscono per svolgere anche una funzione letteraria strutturante: *ti sei accorta da come mangio / che non mangio più uguale / dai pantaloni slacciati la scarpa slacciata [...] da cosa ti sei accorta*. Versi piuttosto lunghi assecondano il flusso di un discorso comune, che riproduce la realtà – *lui ha tirato fuori questa cosa lunga mezzo braccio / e pan pan pan* – e le sue scintille eloquenti – *lui ha fatto cucù dalla strada come se era un orologio rotto / che segnava l'ora sbagliata*.

La caratterizzazione del registro attraverso brevi frammenti lascia emergere immaginari ed esperienze individuali che ricostruiscono compatti universi paralleli. Si tratta infatti di uno stile colloquiale che da una parte si imbeve di elementi materiali, dall'altra basa la propria originalità sullo stridore con il lirismo delle catene associative che dal libero flusso di coscienza si librano, pur nell'elementarità del linguaggio.

Il materialismo del discorso fonda la sua necessità su una continuità coesiva tra la sofferenza psico-emotiva e quella fisica, riscoprendo una biologia sotterranea e minuta che si concretizza come nei testi di Elisa Biagini. I singoli componenti invocano il recupero del proprio valore – *il sangue arrampicato sugli ossi / [...] si sforza per arrivare al cervello* – opponendosi a una disumanizzazione reificante – come *rompermi i diti e sentire il rumore dei pezzi / come se sono un pacco di galletti*. L'unità di questi frammenti organici si aggrappa alle più ordinarie esperienze per mantenere aderente al senso di realtà se stessa e il proprio carnefice.

La ricostruzione dei fatti, dunque, depone ogni psicologismo, ogni ricognizione delle cause, ogni espressionismo sentimentale. Si predilige un'aderenza ai misfatti, alle cose, ai gesti, giustapponendoli all'abisso dell'ordinarietà e del buon senso. Non c'è dunque vittimismo, né rancore nelle parole di chi ha subito. Da parte di chi ha agito violenza, non c'è una precisa coscienza della realtà o del discrimine tra vita e morte, tra umanizzazione e reificazione. I corpi, privati della persona, confluiscono nel regno delle cose disponibili o meno a soddisfare i propri bisogni materiali ed emotivi. Il delitto scatta quando questo “diritto” è negato, quasi che il soggetto subisse uno sminuimento della propria identità, a cui chiede risarcimento con vendetta. Dinamiche dunque elementari, proprie del mondo animale, a cui gli uomini scadono perché poveri: poveri d'amore, di consapevolezza, di strumenti di autoanalisi. *Sono di carne / c'ho le orecchie e un naso la tessera conad* è affermazione di sé che vidima la propria pochezza. Più aberrante l'opinione comune che in un paio di testi esprime spavento iniziale, poi insofferenza per il disturbo, infine vaghe giustificazioni dell'orrore, affastellate senza una gerarchia di valori.

Questa pochezza di assassini e violentatori si esprime con un'ingenuità a tratti disarmante, capace di una leggerezza favolistica: *ti sciogli come la neve sul terrazzo*, dice un uomo alla moglie che brucia, *resti solo osso / e vestiti che s'incrostano ai denti / fanno la lotta coi nei della schiena*; un padre alla figlia da lui stesso stuprata si rivolge attenuando la gravità della ferita come fosse una qualunque, assimilando il registro infantile: *se perde forse smette di uscire di fare i disegni per terra / quella sembra una faccia con gli occhi che ride / a quell'altro gli manca un dente*. Micidiale, come altri, il vuoto che poi qui si schiude sulla pagina: le conclusioni sono spesso tronche e glaciali, con notevole capacità di cristallizzazione.

Altra ingenuità, disarmata questa, è quella delle donne e delle bambine. La prospettiva dei minori riconduce a un mondo semplificato a regole semplici ed elementi quotidiani: *non mi toccate la passerotta mia madre mi ha detto di no / non avete lavato le mani sono sporchissime di penna bic*, dice una dodicenne al branco che la violenta. Colpisce la compostezza silenziosa dei minori, vittime doppiamente, anche del tradimento di quel mondo adulto che avoca la rettitudine educativa e che trasgredisce quel sistema di riferimenti di valore imposti.

Qualcosa di analogo accade nelle donne: l'oralità interagisce con una raffinatezza letteraria

delicata, non invadente, tessuta da similitudini con la vita reale, nota. I paragoni non mirano dunque a impreziosire il discorso ma a renderlo più comunicativo nella concretezza dei referenti. *Mica mi facevo scopare da tutti / cosa diventavo dopo / diventavo un tubo con l'acqua e la ruggine che la mangia*, dice la prostituta al branco: l'associazione ad una corrosione materiale tangibile rinnova la dignità e il rispetto della propria dimensione umana. O su un altro piano, più raffinato e sottile, *i pugni che si staccano come mele col verme* è un paragone che condensa la fisicità del gesto e il senso di fiducia tradito che convoglia. L'originalità della scrittura sta proprio in questi cortocircuiti tra il contesto cruento da una parte e dall'altra la tendenza a normalizzare la situazione, ad evidenziarne l'anomalia rispetto all'ordinario, la lievità di immagini e la docilità di sentimenti: *non mi dare ventotto coltellate / che mi confondi la destra con la sinistra / la maglia di lana con la pelle / mi giri il cuore nelle tasche*. Talvolta questo risultato è raggiunto con ironia – *la guancia scoperta il nervo / che saluta da sotto*, ad esempio – o con senso materno nel trattamento dei propri oppressori: *c'hai questi bracci forti da maschio / se ci metti il coltello arrivi dall'altra parte / come un bambino che calza la penna sul foglio / [...] è meglio che il coltello lo usiamo / per sbucciare le patate / lo usiamo per l'arrosto / stai calmo e molla l'osso / lo usiamo per il pane*. Un effetto prepotentemente lirico si innesca quando il focus dell'attenzione si sposta su un termine di confronto e su di esso costruisce un piano immaginifico denso: *il ferro è arrivato dall'altra parte / come se c'era una calamita [...] come se era il nord / dove ci cresce il muschio / che lo mangiano animali come le renne / e il muschio erano i capelli delle donne sporchi col sangue*. In questi casi sembra quasi che l'abbandono alla visionarietà sospenda anestetizzato il dolore, attenuato o occultato.

E la misura è sempre contenuta, mai debordante nel letterario. Sebbene si rinvenga un piccolo rifacimento di *Soldati* di Ungaretti: *casca dal letto come le foglie / stava / la puttana / in autunno / marrone*.

Francesco Targhetta si inserirà serenamente in un filone di letteratura originariamente industriale, che risale a Ottieri, Bianciardi, Parise, e che trova poi forme di aggiornamento rispetto ai cambiamenti economici, con esiti alterni, con Aldo Nove, Murgia, Venturini, etc.. Il suo romanzo in versi è una *fotografia* precisa di alcuni status generazionali, riconducibili all'evidente attrito tra una *forma mentis* impreparata e l'attuale mercato del lavoro e del consumo. Registra una mutazione antropologica, colta con maggior visibilità dal punto di vista di una provincia estrema dell'impero: la geografia si ritaglia tra una città provinciale come Treviso, la sua profonda periferia e un polo (Padova) di una metropoli diffusa che di metropolitano ha soltanto il cemento. In questo triangolo il passaggio repentino da una civiltà contadina all'industrializzazione e poi la piroetta alla terziarizzazione e alla finanza creativa hanno innescato dinamiche a velocità parallele, generando scompensi di immaginari e valori: le contraddizioni urbanistiche, ben descritte dallo sguardo in moto perpetuo di un pendolare ferroviario, sembrano riflettere paesaggi interiori profondamente dissociati. O perlomeno frammentari, quanto individualizzata è l'esperienza di ciascuno, estromesso da un qualsiasi tessuto comunitario, se non aggregazione amicali temporanee o legami familiari preconfezionati. A tratti Targhetta sembra anche assumere le vesti di un Pasolini dei giorni nostri, condizionato da un'educazione cattolica che ha perpetuato modelli di rigidità morale controproducenti, anacronistici rispetto alla secolarizzazione freudiana. Il senso di colpa segue come un'ombra il protagonista, una sorta di percezione persecutoria che istituisce un ruolo vittimistico, in quanto eredità tanto del catechismo, quanto dei *padri*. Questi ultimi, astratti e incombenti da una loro diversità ontologica e paradigmatica, sono una presenza latente, contigua come un'altra era ma non comunicante, eloquente in sé senza un dialogo possibile.

Si può parlare di *Bildungsroman*: il protagonista subisce alcune svolte che ne focalizzano l'identità. Per concludere il dottorato di ricerca, si trasferisce a Padova prendendosi in carico un appartamento condiviso; al termine rientra in famiglia emigrando dal mondo della ricerca a quello dell'insegnamento. In questi passaggi le esigenze dell'adulità – uno spazio proprio, l'autonomia economica, la realizzazione delle proprie capacità – emergono scontrandosi con limiti materiali ben noti ma tuttavia vissuti con verginità adamitica.

La narrazione si svolge in soggettiva e prevalentemente su un piano introspettivo. *Si parva licet componere magnis* (ed è tutto da dimostrare), coi grandi nomi (Parise, Pagliarani) Targhetta condivide questo atteggiamento osservativo, apparentemente straniante, nella sostanza attento a quegli elementi realistici attraverso i quali la realtà si mostra così com'è: di un grottesco naturale, un'ironica e imbarazzante serietà, una goffaggine imperante travestita da sicurezza di sé. Eppure, si misura un'incapacità di sdrammatizzare autenticamente ciò che viene percepito come offesa:

l'umorismo delle situazioni si limita a smorzare gli spigoli ma nulla più, non schiude una consapevolezza o un distacco diversi, acuisce soltanto il risvolto negativo della sopportazione.

Attorno al protagonista ruotano personaggi che rappresentano varie di forme di precarizzazione e di rifunionalizzazione del proprio ruolo, prevalentemente nell'ambito della conoscenza: il ricercatore fuggito all'estero, l'aspirante attrice di fatto cameriera, l'addetto alle risorse umane, la studentessa di psicologia, la neolaureata orientata alla pesca di qualche fantomatica certificazione di editor. Tutti con un enorme punto di domanda sulle possibilità di inserimento nel mondo lavorativo e quindi di reale padronanza del proprio futuro, della propria indipendenza, della sostenibilità delle proprie relazioni. Rappresentano il ritratto di una generazione in scacco, nel mezzo, né giovane, né adulta, o meglio, non considerata tale e al tempo stesso incapace di autolegittimarsi e di emanciparsi dai condizionamenti. Colpisce questo prolungamento del fare “generazione a sé” in compartimenti stagni: *noi* versus *voi*, gli *altri*, una solidarietà apparente di una generazione disgregata che sta nel perno di una forbice tra i padri e i propri alunni, alimentando lo slegamento e slogamento di una comunità tutta da ricostruire.

Viene da chiedersi, in particolare per il protagonista di cui lo scavo interiore è più approfondito, se non sia il caso di parlare di cronico disadattamento in base al quale essere esclusi o essere contro diventa un'abitudine pregiudiziale. Ogni volta che il protagonista rientra in una struttura sociale più ampia sembra esclusa a priori la possibilità non tanto di integrarsi o essere assimilati quanto di trovare una propria serena ed autonoma collocazione. Emblematico è l'ingresso nel mondo scolastico: sbocco all'assenza di sbocchi nella ricerca, vissuto con iniziale (diffusa) accettazione svilente e infine rivalutato per i risvolti redentori che conferiscono indirettamente un ruolo al protagonista. Alla professione dell'insegnante, in definitiva, non viene riconosciuta la dignità nel ruolo della trasmissione della cultura, anzi, proprio la difficoltà dell'operazione ne conferma l'inutilità in tal senso; si afferma, di contro, una funzione da operatore sociale che redime sia la coscienza stessa di essere sprecato, sia gli ultimi, gli esclusi, gli incompresi con cui il protagonista si sente solidale. La generazione dei perdenti, dal ritratto che ne viene dato, non è tale solo per una restrizione di possibilità ma innanzitutto per l'incapacità di convertire una continua frustrazione nella valorizzazione dell'esistente – possibilità che forse farebbe l'autentica differenza e che confuterebbe il terrore di essere uguali o peggiori a chi è preceduto. Non è una generazione priva di aspettative o di ambizioni: continua a dichiararsi tale e a dimostrare invece di averle alimentate, sulla scorta di promesse – genitoriali in senso lato – disattese, e semmai di arrendersi a deporle, con amarezza rinunciataria, non con un'accettazione strumentale. Il protagonista, in particolare, passa per un esempio di mansuetudine, più che arrendevolezza: non è vera abdicazione, semmai incapacità esprimere sia la sua rabbia che passioni autentiche, di imprimervi un orientamento. Lo sfogo in atteggiamenti prevedibilmente alternativi – la musica punk o dark, il dilettantismo col

basso, il rifiuto delle griffe – risulta datato e piuttosto conformistico, dichiaratamente inetto alla coerenza: il sabotaggio dei trend appare risucchiato dalla comodità e il consumismo amplifica dinamiche più intimistiche di coazione a ripetere senza affrontare un autentico cambiamento.

Finora si è detto del “romanzo”. Sono i “versi” soprattutto a non convincere. L'insistenza su marche lessicali contemporanee o colloquiali ha una densità che si fa pesante e che annulla il suo potenziale differenziale: ricorda certa letteratura splatter o cannibale che ha fatto il suo tempo e che fallisce nell'intento di restituire il parlato, sia pure slang. Evidente è il calco – spacciato per originale – da certi esempi cantautorali che stanno cambiando la scena della musica italiana e di cui Targhetta è attento osservatore, essendo critico stabile del sito www.storiadellamusica.it. Il riferimento più esplicito va a Luci della centrale elettrica, il *nuovo Vasco* (Brondi) alluso nel testo stesso: analogo è il meccanismo di germinazione di interminabili catene associative. Un polimorfismo consecutivo che occupa periodi lunghi capitoli interi, che se al secondo album del cantautore faceva discutere sull'originalità dello stilema, qui al trentesimo capitolo risulta ostentato e pretestuoso. Non è questione di apertura digressiva come in un Jonathan Swift, un Joyce, il Berto di *Il male oscuro* (anch'esso citato); ma di un gusto per l'elencazione che da una parte testimonia una percezione generalizzata di una parificazione del reale e dell'esperienza, senza discriminazioni valoriali e prioritarie; dall'altra riprende modalità crepuscolari meno selettive. La dilatazione finisce per essere monocorde e sfuocata. A ciò si aggiunge qualche apertura liristica di stampo vedutistico o sentimentale circoscritta, superficiale, priva di esplorazione.

Insomma, si tratta complessivamente di un'operazione ammiccante per contenuti e forma. In essa si sono sfogate ansie generazionali anche denunciatarie. Alcuni retroscena da gossip dei dipartimenti universitari sono stati accolti con clamore e plauso, mettendo in secondo piano una chiarezza di cui Targhetta si è fatto portavoce, il meccanismo che sta sopra e che alimenta il baronato: ovvero che la valutazione della ricerca è subordinata all'intermediazione delle strutture proponenti e dei referenti stessi; un meccanismo che, fosse estinta pura l'attuale congrega baronale, continuerebbe a eludere il confronto e la selezione diretta dei singoli talenti.

LINEE DI SVILUPPO

La ricerca è a uno stadio laboratoriale in cui si è cominciato a tratteggiare un quadro che richiede al tempo stesso completezza e scrematura.

Le difficoltà principali sono state le seguenti:

1. Difficoltà di reperire il materiale sia poetico che critico. La critica che si è occupata in modo “militante” (ma il termine è fuorviante) dei fenomeni contemporanei si è trattenuta fino a circa il 2010. I pochi saggi inerenti circolavano su riviste specializzate scarsamente disponibili in circuiti accessibili. Le stesse edizioni di poesia, oltre ad avere tirature limitate, afferivano a case editrici per buona parte sconosciute, estemporanee, nemmeno approdate nelle biblioteche, e in parte minore su case cresciute nel tempo ed oggi affermate. L'assenza dalle librerie così come dalle biblioteche da un canto limita la scientificità della ricognizione, dall'altra restituisce il settarismo di alcune letture.
2. La critica che si è occupata del panorama poetico dagli anni Settanta in poi in modo complessivo è accomunata da uno studio per generazioni: la modalità più tipica è il regesto di una decade, tagliando nettamente i contorni in modo anagrafico nel breve periodo e ammassando successioni di medaglioni individuali. Questo favorisce un confronto sincronico ma non genera una visione prospettica con capacità di discriminare valore e di individuare fili diacronici di salda tenuta. Si è trattato quindi di completare un profilo del Novecento e di comprenderlo ex novo.
3. Un corollario del precedente punto è che sempre meno i singoli sono rappresentativi: ci troviamo di fronte ad una moltitudine di stili individuali o di personalità che sembrano richiedere una trattazione casistica a parte.
4. Tutta l'ampia area della postavanguardia, della poesia performativa in particolare, è stata troppo velocemente liquidata in sigle emarginanti e in termini luddisti. Andrebbe invece maggiormente indagato il contributo al ripensamento strategico della scrittura poetica e in ogni caso rivalutato il suo peso specifico, senza le inflazioni di opposte tifoserie.
5. Che siano circuitanti o meno, le pubblicazioni di poesia costituiscono una pletora: è questo forse il vero scoglio. Il riconoscimento editoriale non va di pari passo con il vaglio critico e tutto sta su uno stesso scaffale immaginario. Nemmeno la produzione da parte di case editrici consolidate rispetto ad altre di dubbia consistenza garantisce la qualità. L'accesso dunque al mercato editoriale non ha criteri chiari e compito del critico è anche scandagliare un panorama che è privo di selezioni (quando dovrebbe già esserlo).
6. Molte questioni teoriche hanno dovuto essere implementate e ragionate, sulla scorta anche di un aggiornamento alla fluidità e flessibilità contemporanee. Alcune categorie concettuali

(modernismo, realismo, classicismo moderno) sono entrate nel dibattito nel corso della ricerca e richiedono dalla critica ulteriori contributi.

Si ritiene pertanto di proseguire la ricerca nelle seguenti linee:

1. nel censimento e monitoraggio continuo tanto della produzione poetica, che di quella critica
2. illuminando progressivamente le ultime due decadi del Novecento e la prima del nuovo Millennio;
3. esplicitando i rapporti con la tradizione del nuovo e del modernismo italiani;
4. stringendo parallellismi più aderenti tra categorie narratologiche e nuove disposizioni poetiche e ragionando ulteriormente del rapporto specifico tra soggettivismo, oggettività e oggettualità nella poesia;
5. approfondendo le dinamiche del pubblico, la questione della ricezione e della percezione, le nuove categorie della neuroestetica alla luce dei repentini cambiamenti comunicativi;
6. individuando l'effettiva presa di coscienza di fenomeni formalizzanti come il neometricismo e l'allegorismo.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, Palermo, :duepunti, 2011
- AA. VV., *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, atti delle giornate di studi a Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a cura di M. A. Grignani per conto dell'Università degli Studi di Siena e dell'Università per Stranieri di Siena, Pisa-Roma, «Moderna», Istituti editoriali e poligrafici, n.2, 2001
- AA. VV., *Gulliver: progetto di una rivista internazionale*, a cura di A. Panicali, «Riga», n. 21, Milano, Marcos y Marcos, 2003
- AA. VV., *Intellettuali, letteratura e potere oggi*, a cura di MARCHESE F., vol. VI di «Quaderni di Allegoria», Palermo, Palumbo editore, 2004
- AA. VV., *La sfida della letteratura scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, a cura di N. Novello, Roma, Carocci, 2004
- AA. VV., *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005
- AA. VV., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009
- AA. VV., *Tirature 02 I poeti fra noi. Le forme della poesia nell'età della prosa* a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2002
- AA. VV., *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Bruno Mondadori, 2001
- AFRIBO A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007
- AFRIBO A., ZINATO E., (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci ed., 2011
- AJELLO N., *Intellettuali e PC 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979
- ALFANO G., *Registro di poesia # 1*, Napoli, d'If, 2008
- ALFANO G., *Registro di poesia # 4*, Napoli, d'If, 2011
- ALIGHIERI D., *Divina Commedia*, Firenze, G. Barbera, 1965
- ANDINA T., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci, 2012
- ANEDDA A., *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999
- ANNOVI G.M., *La scelta: storia della relazione tra una badante e un'anziana assistita e dell'invenzione del loro linguaggio, del loro possibile dialogo* in «il verri», n. 29, febbraio 2009
- ANNOVI G.M., «Con tutte le dita recise cadute»: un appunto su di me e quattro appunti su Porta e altri poeti, «Ulisse» n. 12, luglio 2009
- ANNOVI G.M., *Denkmal*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998

- ANNOVI G.M., *Kamikaze (e altre persone)*, Massa Carrara, Transeuropa, 2010
- ANNOVI G.M., *Poeti degli anni 00* in «L'Illuminista», n. 20, settembre-dicembre 2010
- ANNOVI G.M., *Self-eaters*, Modena, Mazzoli, 2007
- ANNOVI G.M., *Terza persona cortese*, Napoli, Edizioni d'if, 2007
- ASOR ROSA A., *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, vol. I *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982
- ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1966
- AUERBACH E., *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2000
- BAGNOLI V., *33 giri stereo LP*, Bologna, Gallo e Calzati, 2004
- BAGNOLI V., *Contemporanea: la nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra, 1997
- BALDI V., *A cosa serve il modernismo italiano?* in «Allegoria», n° 63, Gennaio – Giugno, 2011, pp. 66-82
- BARTHES R., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982
- BARTHES R., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002
- BATTISTA P., *Se anche la Poesia va in trincea suonando i «Vecchi Tamburi»*, in «Corriere della Sera», 26 novembre 2009
- BENOIT D., *Litterature et engagement: de Pascal a Sartre*, Paris, Editions du Seuil, 2000
- BERARDINELLI A., *Casi critici: dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007
- BERARDINELLI A., CORDELLI F., *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi, 2004
- BERARDINELLI A., *Manca la passione d'essere letti*, «Corriere della Sera», 14 luglio 2011
- BERARDINELLI A., *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990
- BERTONI F., *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007
- BETTINI F., DI MARCO R., *Terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993
- BIAGINI V., SIROTTI A., *Nodo sottile 2*, Fiesole, Cadmo, 2001
- BIAGINI V., SIROTTI A., *Nodo sottile 3*, Milano, Crocetti, 2002
- BIAGINI V., SIROTTI A., *Nodo sottile 4*, Milano, Crocetti, 2004
- BIAGINI V., SIROTTI A., *Nodo sottile 5*, Firenze, Le Lettere, 2008
- BONITO V., *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortista e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996
- BRULLO D., *La stella polare*, Roma, Città Nuova, 2008
- BUFFONI F., *Poesia contemporanea: quaderni italiani*, vol. 8, 9, 10, 11, Milano, Marcos y Marcos, 2004, 2007, 2010, 2012

- CALANDRONE M.G., *Fare poesia è un'azione politica*, «il manifesto», 13 luglio 2011
- CANNILLO L., FANTATO G., *La biblioteca delle voci*, Novi Ligure, Joker, 2006
- CARIDEI N., *Registro di poesia # 3*, Napoli, d'If, 2010
- CARNAROLI A., *Taglio intimo*, Santarcangelo di Romagna, Fara ed., 2001
- CARNAROLI A., *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande*, Roma, ed. Polimata
- CASATI R., *Familismo elettronico*, «Sole24 Ore», 22 Gennaio 2012
- CESERANI A., DE FEDERICIS L., *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1989
- CESERANI A., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- CIANCI G., *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, 1991
- CINQUE M., *Poeti da morire: scritti dal braccio della morte e contro la pena capitale*, prefazione di M. Hack, Roma, Giulio Perrone, 2007
- COLETTI V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000
- CORDELLI F., *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Firenze, Le Lettere, 2008
- CORTELLESA A., *I poeti sono un bene comune*, «Corriere della Sera», 11 luglio 2011
- CORTELLESA A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006
- CORTELLESA A., *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima Guerra mondiale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998
- CORTI M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978
- CUCCHI M., GIOVANARDI S., *Poeti del Secondo Novecento 1945-1978*, Milano, Mondadori, 1996
- CUCCHI M., RICCARDI A., *Nuovissimi poeti italiani*, Milano, Mondadori, 2004
- CUNIEL E., *Scritti 1935-1945*, Roma, ed. Riuniti, 1973
- D'ANDREA G., *Le stagioni di "Telèma" (Magrelli e i poeti del computer)*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere, Università di Messina, 2002
- DE CATALDO G., *Raccontare l' Italia senza avere paura di sporcarsi le mani*, «Sole24Ore», 8 giugno 2008
- DE MARCHI I., *Resoconto su reddito e salute*, Portogruaro, Nuova dimensione, 2003
- DE MARCHI I., *La terra del fuoco*, Campanotto, 1996
- DE MARTINO D., *Nodo sottile*, Fiesole, Cadmo, 2000
- DEBORD G., *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2011
- DELLA MEA V., *Verso i bit. Poesia e computer*, Faloppio, Lietocolle, 2005
- DENIS B., *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*, Paris, éditions du Seuil, 2001
- DI MAURO E., PONTIGGIA G., *La parola innamorata: i poeti nuovi, 1976-1978*, Milano, Mondadori, 1978

- DI STEFANO P., *Il paradosso dei Poeti. Migliori dei narratori ma ormai invisibili*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011
- DI STEFANO P., *Piccoli e grandi poeti in guerra per la gloria*, «Corriere della Sera», 19 luglio 2011
- ELIOT T.S., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 2003
- FANTUZZI M., *Poeti nati negli anni Ottanta*, Borgomanero, Ladolfi, 2011
- FEBBRARO B., *Intervento a proposito della crisi editoriale della poesia*, «il manifesto», 22 luglio 2011
- FERRARIS M., *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012
- FERRETTI G., GUERRIERO S., *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet*, Milano, Feltrinelli, 2010
- FERRETTI G., *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968
- FERRONI G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991
- FORTINI F., *Oscurità e difficoltà* in «L'Asino d'oro», n. 3, Torino, 1991, pp. 84-88)
- FRANZIN F., *Canti dell'offesa*, Cesena, Il vicolo ed., 2011
- FRANZIN F., *Co' e man monche (Con le mani mozzate)*, Milano, Le voci della luna, 2011
- FRANZIN F., *Fabrica*, Borgomanero, Atelier, 2009
- FRASCA G., *Registro di poesia # 2*, Napoli, d'If, 2009
- FRENE G., *Datità*, postfazione di A. Zanzotto, Lecce, Manni, 2001
- FRENE G., *Il noto, il nuovo: appunti postumi sulla natura del potere e della storia*, Massa, TransEuropa, 2011
- FRENE G., *Sara Laughs*, Napoli, d'If, 2007
- FRENE G., *Spostamento – Poemetto per la memoria (1997-1998)*, Paré (Co), Lietocollelibri ed., 2000
- GADAMER H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1994
- GALAVERNI R., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi/Gu.Fo. Edizioni, 1996
- GALAVERNI R., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002
- GALLI DELLA LOGGIA E., *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, Milano, Bur, 2011
- GIACOMOZZI F., *Campo di battaglia*, Roma, Castelvetro, 2005
- GIANNOTTA M., *Galassia romana: poesia a Roma*, Roma, La città e le stelle, 2001
- GIORDANO A., *Giustizia e pace: nella poesia contemporanea*, S. Nicola La Strada, Comune, 2003
- GIOVANNETTI P., *Ibridi da sempre. Soggetti lirici vs enunciatori narrativi*, «l'Ulisse» n. 11
- GIOVANNETTI P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005
- GIOVENALE M., *Questioni e generazioni: alcuni autori nati negli anni 1968-77. Parte seconda: Visibilità e dicibilità del mondo*, in «Poesia», marzo 2006

- GIOVENALE M., recensione a *Sara Laughs*, «il manifesto», 27 maggio 2007
- GIUDICI G., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000
- GIULIANI A., *I novissimi poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961
- GNOCCHI A., *Le poesie contro Silvio? Una corazzata Potëmkin*, in «Il Giornale», 26 novembre 2009
- INGLESE A., *Per una critica telescopica: genere lirico e sfondi antropologici*, in «Ulisse», n. 11, pp. 38-39
- LA PORTA F., LEONELLI G., *Dizionario della critica militante: letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007
- LADOLFI G., *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli anni Settanta*, Borgomanero, Atelier, 1999
- LADOLFI G., *Poeti italiani del Duemila* Giuliano Ladolfi, Bari, Palomar, 2011
- LAKOFF G., JOHNSON M., *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 2007
- LANARO S., *Storia della Repubblica italiana*, Marsilio, Venezia, 1997
- LANGONE C., *Preghieria*, ne «Il Foglio», 27 novembre 2009
- LEONI A., FERRARI M., MANCUSO E. (a cura di), *Segni di guerra, disegni di pace: atti dell'11. Convegno, Alessandria 8-10 novembre 2002*, Novi Ligure, Joker, 2004
- LINGUAGLOSSA G., *Dalla lirica al discorso poetico. Storia della poesia italiana (1945-2010)*, Roma, EdiLet, 2011
- LISA T., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007
- LISA T., *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004
- LORENZINI N., *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991
- LORENZINI N., *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1991
- LUNETTA M., (a cura di) *Poesia italiana oggi*, Roma, Newton Compton, 1981
- LUPERINI R., *Breviario di critica*, Napoli, Guida, 2002
- LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L., *La scrittura e l'interpretazione*, Palumbo, Palermo, 1996
- LUPERINI R., *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, ed. Ideologie, 1971
- LUPERINI R., *Il Novecento apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981
- LUPERINI R., *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori riuniti, 1990
- LUPERINI R., *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007

- LUPERINI R., *La fine del post moderno*, Napoli, Guida, 2008
- LUPERINI R., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», n° 63, Gennaio – Giugno, 2011, pp. 92-101
- LUPERINI R., *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali*, «Allegoria», n. 64, luglio-dicembre 2011
- LUPERINI R., *S'avanza uno strano guerriero: l'intellettuale precario e antagonista*, «l'Unità», 22 ottobre 2008
- MAGRELLI V., *Poesie e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996
- MAGRELLI V., *Che cos'è la poesia?*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005
- MAGRELLI V., *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999
- MAGRELLI V., *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2005
- MAIORINO G., *Poesie e realtà: 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000
- MANACORDA G., *Apologia del critico militante*, Roma, A. Castelvechi, 2006
- MARCHESCHI D., *Vivacità e visibilità due valori relativi*, «Corriere della Sera», 13 luglio 2011
- MASSINI G., RIVALTA B. (a cura di), *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, ed. Pratiche, 1991
- MAZZONI G., *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002
- MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il mulino, 2005
- MENGALDO P.V., *Poeti del primo Novecento*, Milano, Mondadori, 1997
- MERLIN M., *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005
- MONTALE E., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 2000
- MUZZIOLI F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998
- NASI F., VETRI L. (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Ravenna, Essegi, 1999
- NOTA D., ORECCHINI F., *Calpestare l'oblio: poeti italiani contro la minaccia incostituzionale, per la resistenza della memoria repubblicana*, Colonnella, Marta Editrice, 2010
- NUCIFORA A., *Note sul modernismo angloamericano* in «Allegoria», n° 63, Gennaio – Giugno, 2011, pp. 30-44
- NUSSBAUM M. C., *Giustizia poetica. Immaginazione e vita civile*, a cura di E. Greblo, Milano-Udine, Mimesis ed., 2012
- ORTEGA Y GASSET J., *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Luca Sossella Ed., 2005
- OSTUNI V., *Poeti degli Anni Zero*, «L'Illuminista», n. 30, a. X, Roma, 2010
- PADUA A., *Alfabeto provvisorio delle cose*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2009
- PADUA A., *Frazioni*, gamm e-books, 2008
- PADUA A., *La presenza del vedere*, Roma, Edizioni Polimata, 2009

- PADUA A., *Le parole cadute*, Napoli, d'If, 2008
- PADUA A., *Romanzo* in AA. VV, *Specchio poetico*, Santarcangelo di Romagna, Fara ed. 2007
- PADUA A., *Schema*, Napoli, d'If, 2012
- PAGLIARANI E., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006
- PASSANNANTI E. (a cura di), *Poesia del dissenso I e II*, Novi Ligure, Joker, 2006
- PEGORARI D.M., *Critico e testimone: storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009
- PELLINI P., *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi* in «Allegoria», n. 63, gennaio-giugno 2011
- PIETROSI BARROW L., *Dal neorealismo allo sperimentalismo*, Roma, Trevi, 1968
- PONTIGGIA G., *Il miele del silenzio*, Novara, Interlinea, 2009
- POZZI G., *La poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1970
- PUSTERLA F. *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985 (Premio Montale e Premio Schiller)
- PUSTERLA F., *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano, 1989
- PUSTERLA F., *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010
- PUSTERLA F., *Folla sommersa*, Milano, Marco y Marcos, 2004
- PUSTERLA F., *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano, 1994
- PUSTERLA F., *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009
- PUSTERLA F., *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano, 1999
- QUIRICONI G., *Luoghi dell'immaginario contemporaneo. L'io, l'altro, le cose*, Roma, Bulzoni, 1988
- RAIMONDI R., *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998
- ROSADINI G., *Nuovi poeti italiani*, Torino, Einaudi, 2012
- ROSSELLI A., *Tutte le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1998
- SANGUINETI E., *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969
- SANTAGOSTINI M., *I poeti di vent'anni*, Brunello, Stampa, 2000
- SARTRE J.P., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Net, 2004
- SCHENONE A., *Animalie*, Rapallo, Ed. Zona, 2000
- SERENI V., *Tutte le poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1994
- SITI W., *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980
- SITI W., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975
- SOMIGLI L., *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo* in «Allegoria», n° 63, gennaio-giugno, 2011, pp. 7-29

- SPATARO P., *La rivolta dei poeti: «Berlusconi, giù le mani dalla democrazia»*, in «L'Unità», 25 novembre 2009
- STAROBINSKI U., *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Genève, Zoe, 1999
- TESTA E., *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005
- TESTA E., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009
- TESTA E., *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in «Moderna», n. 2, 2001
- TESTA E., *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Milano, Bulzoni, 1999
- TESTA I., *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa, 2010
- TESTA I., *canti ostili*, Firenze, LietoColle, 2007
- VENTRONI S., *Nel Gasometro*, Firenze, Le Lettere, 2010
- WU MING, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009
- ZAGARRIO G., *Febbre, furore e fiele: repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983
- ZANZOTTO A., *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2008
- ZANZOTTO A., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dalbianco e G. Villalta, Meridiani Mondadori, Milano, 1999
- ZINATO E. (a cura di), *Alfonso Berardinelli: il critico come intruso*, Firenze, Le lettere, 2007
- ZUBLENA P. (a cura di), *Nuovi poeti italiani*, «Nuova Corrente», n. 135, 2005